میرے منتخب پیش لفظ

(تنقید و تجزیہ)

کرامتؔ علی کرامتؔ

ریختہ فاؤنڈیشن کے بانی

عاشقِ اردو جناب سنجیو صراف صاحب کی خدمت میں

ہدیۂ اخلاص۔

کرامت علی کرامت

۸ر جولائی ۲۰۲۱ء

میرے منتخب پیش لفظ

(تنقید و تجزیہ)

کرامت علی کرامتؔ

میرے منتخب پیش لفظ

(تنقید و تجزیہ)

کرامت علی کرامتؔ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲

© جملہ حقوق بحقِ مصنف محفوظ

MERE MUNTAKHAB PESH LAFZ

(Tanqeed-o-Tajzia)

by

Karamat Ali Karamat

Year of Edition 2021

₹ 500/-

نامِ کتاب : میرے منتخب پیش لفظ
مصنف و ناشر : کرامت علی کرامت
موبائل : 09861579171
پتہ : رحمت علی بلڈنگ، دیوان بازار، کٹک۔ 753001
سنِ اشاعت : ۲۰۲۱ء
قیمت : ۵۰۰ روپے۔
تعداد : ۵۰۰
کمپیوٹر گرافی : مولانا شہاب جاوید قاسمی (موبائل۔ 7978497829)
مطبع : روشان پرنٹرس، دہلی۔ ۶

Distributor
EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
H.o. D1/16, Ansari Road, Darya Ganj, New Delhi-110002 (INDIA)
B.o. 3191,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph: 45678204, 45678286, 23216162
E-mail: info@ephbooks.com,ephindia@gmail.com
website: www.ephbooks.com

انتساب

۱۔ میرے بڑے داماد ڈاکٹر شیخ سعید (مرحوم) سابق ریڈر شعبۂ ہندی، آسکا، سائنس کالج، آسکا
۲۔ میرے برادرِ نسبتی (سالے صاحب) محمد بدر الزماں (مرحوم)

اور

۳۔ میرے ہم زلف عبدالعزیز خاں (مرحوم)

کی یاد میں

جو ۲۰۲۰ء ہی میں کورونا جیسی مہلک وبا سے متاثر ہو کر ہمیشہ کے لئے داغِ مفارقت دے گیے۔

ایک ایک بچھڑتا رہا اس دشتِ وفا میں
یوں تو مری راہوں میں کئی ہم سفر آئے
(کرامت علی کرامتؔ)

جس کو بچھڑے ہوئے مجھ سے کئی صدیاں گذریں
وہ مرے ساتھ رہا کرتا ہے سایے کی طرح

(کرامت علی کرامتؔ)

فہرست

ترتیب	مصنف کا نام	کتاب کا نام	صفحہ	ترتیب	مصنف کا نام	کتاب کا نام	صفحہ
ا	انتساب	کرامت علی کرامت	5	27	سید شکیل دسنوی	سانجھ بھئی چودیس	191
ب	فہرست		7	28	سید مرتضیٰ خوشتر	روشنی کا سفر	192
ج	گفتنی	کرامت علی کرامت	9	29	سید نفیس دسنوی	حرفِ جاوداں	193
1	آزاد گلاٹی	دشتِ صدا	11	30	سید نفیس دسنوی	نورِ حرا	194
2	اجمل نقش بندی	آپ ہیں بس آپ	16	31	سید نفیس دسنوی	لفظ لفظ آئینہ	202
3	اختر شاہ جہاں پوری	دستک	26	32	شمس الحق شمس	حرفِ حق	215
4	ارشد القادری	نذرانۂ عقیدت	27	33	شیخ امین اللہ چرخی	دیوانِ چرخی	227
5	اسلام پرویز	ٹوٹی ہوئی پتیاں	40	34	شیخ مبین اللہ	اردو اڑیا کا افسانوی ادب	241
6	اسلم بدر	کن فیکون	42	35	طلحہ رضوی برق	شایگاں	244
7	اسمٰعیل آذر	کیا مذاق ہے	43	36	ظفر ہاشمی	شب شکن	253
8	امجد نجمی	جوئے کہکشاں	44	37	عبد الحلیم حلیم	موجِ نسیم	265
9	امجد نجمی	کلیاتِ امجد نجمی	49	38	عبد المتین جامی	مونسِ سخن	267
10	ایلیزابتھ کورین مونا	کہکشاں	86	39	علیم صبا نویدی	ترسیلے	277
11	ایلیزابتھ کورین مونا	قوسِ قزح	95	40	علیم صبا نویدی	دکن کا ادبی منظر نامہ	285
12	بدیع الزماں خاور	لفظوں کا پیراہن	96	41	علیم صبا نویدی	طرحِ نو	286
13	بقا نظامی	صہبائے نظامی	97	42	علیم صبا نویدی	نعت نبی میں نئی جہتیں	293
14	بہار الدین ریاض	لالۂ صحرا	99	43	فرحت کیفی	پتہ پتہ بوٹا بوٹا	302
15	حرمت الاکرام	کلکتہ۔ اک رباب	108	44	قسیم الحق گیاوی	نقشہ و نغمہ	304
16	حرمت الاکرام	شہپر	115	45	قمر جمالی	سبوچہ	309
17	خالد رحیم	عکس در عکس	116	46	کرامت علی کرامت	لفظوں کا آسمان	320
18	خالد رحیم	جانوروں کا مشاعرہ	125	47	کرامت علی کرامت	ماہرِ اقبالیات۔ حبیب اللہ	327
19	رشمی کانت راہی	حرفِ مسبب	127	48	م۔ اخلاق	طلسمِ حرف	335
20	سعید اختر	تخیل کی دسترس	135	49	محبوب انور	سلسلۂ روز و شب	337
21	سعید الظفر وسیم	ریگِ رواں	142	50	محبوب محشر	دیوانِ محشر	344
22	سید آصف دسنوی	کہی ان کہی	146	51	محبوب محشر	موجِ التہاب	355
23	سید اولاد رسول قدسی	گل و لالہ	146	52	محمود بالیسری	سنکار	363
24	سید اولاد رسول قدسی	رفتہ رفتہ	151	53	محمود بالیسری	ہندوستان کی تیرہ زبانیں	376
25	سید اولاد رسول قدسی	تر و تازہ	176	54	محمود حامد	سنگ اٹھایا تھا کہ	381
26	سید اولاد رسول قدسی	سیرتِ سرورِ جہاں	178	55	مطیع اللہ نازش	عکسِ بصیرت	388

ترتیب	مصنف کا نام	کتاب کا نام	صفحہ	ترتیب	مصنف کا نام	کتاب کا نام	صفحہ
56	مطیع اللہ نازش	عکسِ تہذیب	392	62	منصور عمر	ردائے ہنر	439
57	مطیع اللہ نازش	عکس معاشرہ	395	63	موج ملیگ	حرف وصوت	445
58	مظفر مہدی	اعتراف	397	64	مہدی پرتاپ گڈھی	نئے نئے آسمان	449
59	مظفر مہدی	اردو کی تحریکی شاعری	411	65	ناظم سلطان پوری	آیاتِ نظر	450
60	معصوم شرقی	ظہیر ثانی۔ اشک امرتسری	412	66	نذیر فتح پوری	غزل اندر غزل	458
61	مقیم اثر	نغمۂ سنگ	432	67	نصر اللہ نصر	انتقادواستبصار	468

گفتنی

راقم الحروف زندگی کی ۸۵ بہاریں دیکھ چکا ہے۔ اس آخری پڑاؤ میں پہنچ کر یہ خواہش ہونا فطری ہے کہ اپنی تمام بکھری ہوئی چیزیں کتابی شکل میں یک جا کر دی جائیں تا کہ آنے والی نسل ان چیزوں سے استفادہ کر سکے۔ اس سے قبل شاخسار، کٹک میں میں نے جتنے اداریے اور تبصرے کیے تھے، ان سب کو ’’شاخسار کے اداریے اور تبصرے‘‘ کے عنوان سے ’’انشاء پبلیکیشنز، کولکاتا‘‘ نے شائع کیا ہے۔ مختلف کتابوں پر میں نے جتنے ’’پیش لفظ‘‘ لکھے تھے، ان سب کو یکجا کر کے زیرِ نظر کتاب کی شکل میں آپ کی خدمت میں پیش کر رہا ہوں۔ لہٰذا میری تمام تنقیدی مجموعوں کے ساتھ مذکورہ دونوں کتابوں کو ملا کے پڑھا جائے، تو میری تنقیدی شخصیت مکمل طور ابھر کر آپ کے سامنے آ جائے۔

کتاب کے شروع میں کسی معروف و معتبر شخص کے ذریعہ ’’پیش لفظ‘‘، ’’مقدمہ‘‘ یا ’’دیباچہ‘‘ لکھوانے کی روایت بہت پرانی ہے۔ کبھی کبھی شاعر خود اپنی کتاب کا پیش لفظ لکھتا ہے۔ کبھی کبھی تو یہ مقدمہ اتنا طویل ہو جاتا ہے کہ یہ ایک الگ کتابی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ عربی میں عبد الرحمٰن ابنِ خلدون کا مقدمہ ’’مقدمہ تاریخِ ابنِ خلدون‘‘ اور اردو میں حالی کا ’’مقدمۂ شعر و شاعری‘‘ اس کی مثالیں ہیں۔ مقدمہ کا مقصد ہے تصنیف کی چند ایسی خصوصیات کی طرف قاری کو متوجہ کرنا جن کی آگہی سے قاری کے اندر کتاب پڑھنے کی اکساہٹ پیدا ہو۔ بہ الفاظِ دیگر ایک مقدمہ نگار کا منصب قاری کے ذہن میں کتاب سے متعلق ایک دلچسپی، ایک تجسس پیدا کرنا ہوتا ہے۔

چاہے مقدمہ بڑا ہو یا چھوٹا، اس میں مقدمہ نگار کا تنقیدی شعور ضرور کارفرما رہتا ہے۔ لیکن اس میں تخلیق کا مثبت پہلو ہی دکھایا جاتا ہے، منفی پہلو نہیں۔ ورنہ مصنف اسے اپنی کتاب میں شامل نہیں کرے گا۔ غالباً اسی بات کی طرف اظہارِ خیال کرتے ہوئے آل احمد سرور نے کہا تھا ’’تبصرہ یا ریویو بعض اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہے مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے، ان میں سے یقیناً بعض گمراہ کن ہوتے ہیں۔‘‘ کسی کتاب کے پیش لفظ کی حیثیت ایک ’’بلند دروازے‘‘ کی سی ہوتی ہے جس میں سے جب قاری گذرتا ہے تو قلعۂ فکر و فن کے کئی ’’دیوانِ عام‘‘ اور ’’دیوانِ خاص‘‘ اپنے نقش و نگار کی جانب اُسے دعوتِ نظارہ دیتے ہیں۔ فنِ تنقید کے بے شمار ابعاد (dimensions) ہوتے ہیں۔ ’’مقدمہ نگار‘‘ مصنف کا تعارف پیش

کرتے ہوئے ان ابعاد میں سے کسی بھی (ایک یا کئی) طریقۂ کار کو اپنا سکتا ہے۔ راقم الحروف کی نظر میں تنقید نگاری کا منصب ہے: تشریح و توضیح، فکر و فن کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کی نشان دہی، تخلیق کار کے تخلیقی عوامل کا جائزہ، مصنف کے ذہنی ارتقاء کی نشان دہی نیز اس ارتقاء میں مختلف داخلی اور خارجی اثرات کی دریافت، فنکار کے مختلف فن پاروں کا نیز اس کے ہم عصر اور پیش رو فنکاروں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کے ذریعہ فن پارے کے اندر پوشیدہ خوبیوں کو اجاگر کرنا، لفظ و معنی کے رشتوں کی تحلیل اور متن کی شکست و ریخت وغیرہ۔ کسی بھی تنقیدی تحریر میں ان تمام پہلوؤں کا بیک وقت استعمال ناممکن ہے۔ میں نے اپنے مقدموں میں بہ وقتِ ضرورت تنقید کے طریقہ ہائے مذکورہ کو جا بجا استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ تقریباً ہر مقدمے میں میری کوشش یہی رہتی ہے کہ مصنف کا پورا ادبی منظر نامہ پیش کیا جائے اور اس منظر نامے میں اس مصنف کو کہاں رکھا جائے اس پر گفتگو کی جائے۔ علاوہ ازیں بعض مقامات پر اصولی اور نظریاتی بحث بھی کی جائے جس سے مصنف متاثر ہوا ہے۔ بعض مقدمہ نگاروں کے یہاں چند مخصوص لفظیات و تراکیب کا ذخیرہ ہوتا ہے جسے وہ ہر مقدمے پر چسپاں کر دیتے ہیں۔ اس لئے ان کی تحریروں میں تنوع نہیں ہوتا اور اس مصنف کی اپنی خصوصیت ابھر کر سامنے نہیں آتی۔ لیکن راقم کی ہمیشہ کوشش یہ رہتی ہے کہ مصنف کی تحریر میں ان کی انفرادیت تلاش کر کے اس پر مقدمے کی عمارت کھڑی کی جائے۔ یہی سبب ہے کہ میری تحریر کردہ کسی دو الگ الگ کتابوں کے مقدموں میں کبھی یکسانی نہیں پائی جاتی یعنی میرے مقدموں میں آپ کو تنوع کا احساس ضرور ہوگا۔ علاوہ ازیں مختلف مقامات پر ٹکنک کے مختلف اصول مثلاً اسلوبیات، تحلیلِ نفسی، ساختیات، پس ساختیات، ردِ تشکیل وغیرہ کی کارفرمائی بھی آپ کو نظر آئے گی۔

مجھے اس بات پر خوشی ہے کہ دورِ حاضر میں حالیؔ، شبلیؔ، باقر آگاہ ویلوری، مولوی عبدالحق، عبادت بریلوی، خلیل الرحمٰن اعظمی، جمیل جالبی، مسعود حسین خاں، اختر انصاری، آل احمد سرور، وزیر آغا جیسے اکابر کی عظیم روایت کو آگے بڑھا رہا ہوں۔

میں اپنی اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ آپ پر چھوڑتا ہوں۔

سپردم بتو مایۂ خویش را
تو دانی حسابِ کم و بیش را

کرامت علی کرامتؔ

دشتِ صدا

کے

(آزاد گلاٹی)

آزاد گلاٹی کی ذہنی مسافت

سرزمینِ ہندو پاک کا وہ علاقہ جو عہدِ قدیم سے تہذیب و تمدن کا گہوارہ رہا ہے، جس پر بیرونی ممالک سے حملے ہوتے رہے ہیں اور ان حملوں کے نتیجے پر جہاں کی تہذیب و ثقافت بیرونی اثرات سے ہمیشہ متاثر رہی ہے، جہاں گرونانک نے دنیا کو محبت کا ایک لافانی پیغام دیا ہے اور جہاں اقبالؔ نے انسان کے اندر سوئے ہوئے احساسِ خودی کو بیدار کیا ہے، وہاں باشعور جدید شاعر پر دوہری ذمہ داریاں عاید ہوتی ہیں: یعنی یہ کہ وہ اگر ایک طرف عالمی ادب کے جدید تر رجحانات سے استفادہ کرے گا تو دوسری طرف اپنے علاقے کی ان عظیم تہذیبی، ثقافتی اور ادبی روایات کو بھی اپنے فن کی قبا میں جذب کرنے کی کوشش کرے گا۔ یہ موثرات شعور کی سطح سے اتر کر جس قدر تحت الشعور اور لاشعور کی تہہ تک پہنچتے جائیں گے، شاعری میں اسی قدر ”برہنہ حرف نہ گفتن“ والی ادا پیدا ہو جائے گی اور شاعری کو بلند تر مقام تک لے جائے گی۔ ”آغوشِ خیال“ سے لے کر ”دشتِ صدا“ تک آزاد گلاٹی کی طویل ذہنی مسافت دراصل شعور کی سطح سے لاشعور کی عمیق تہوں تک اسی طرح کی ایک ذہنی مراجعت کا نتیجہ ہے۔ ”آغوشِ خیال“ کے زمانے میں آزادؔ نے کلاسیکل شعری روایت کی اعلیٰ اقدار کو اپناتے ہوئے جذبۂ عشق کو ایک سچی عبادت کا درجہ[1] عطا کیا تھا اور ذوقِ خودی[2] کو عروجِ آدمِ خاکی کا سبب قرار دیا تھا۔ ظاہر ہے اس وقت ان پر نانکؔ اور اقبالؔ کا اثر بہت گہرا تھا۔ لیکن ایسا وہ ”جذبۂ عشق“ کے بجائے ”شعورِ ذات“ کو اور ”ذوقِ خودی“ کے بجائے ”عرفانِ انا“ کو مشعلِ راہ بنا کر ”حدیثِ خلوتیاں“ کو رمز و ایما“ سے اور ”مشاہدۂ حق“ کو ”ساغر و مینا“ سے مربوط و منسلک کرنے میں کامیاب ہو چکے ہیں۔

”جسموں کا بن باس“ اور ”دشتِ صدا“ کا شاعر جدید انسان ہی کو اپنی شاعری کا محور و مرکز بناتا ہے۔ اسے اس بات کا احساس ہے کہ جدید انسان اگر ہنستا ہے تو محض اس لئے کہ وہ ایسا کرنے پر مجبور[3] ہے۔ ورنہ اگر وہ زیادہ دیر تک چپ رہا تو ڈر ہے کہ کہیں برسرِ عام رو نہ

پڑے۔ زندگی کی بھیڑ میں جدید انسان اپنی تلاش میں سرگرداں ہے[۴] لیکن اسے اپنی اس کوشش میں کامیابی نصیب نہیں ہوتی۔ ہنگامۂ محفل[۵] کے باوجود اکیلے پن کا احساس اس کے لئے سوہانِ روح بن گیا ہے، یہی وجہ ہے کہ وہ آنے والے حادثوں کے خوف[۶] سے اس طرح سہما ہوا ہے جیسے وہ کوئی ٹوٹا ہوا خواب ہو۔ ان ناگہانی حادثوں سے خود کو بچانے کی خاطر وہ شب و روز درد کا لباس[۷] پہنے ہوئے ہے۔ پھر بھی وہ حادثوں کی یورش سے خود کو بچا نہیں پاتا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بالآخر انا[۸] کے گنبدِ بے در کی گونج کی طرح اپنی ذات کے اندر کھو جاتا ہے۔

باؔنی کی طرح آزاد گلاٹی کو اس امر کا شدت سے احساس ہے کہ جدید انسان کی شخصیت دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ اس کی شخصیت کے یہ دونوں ٹکڑے کبھی آپس میں برسرِ پیکار ہوتے ہیں تو کبھی انہیں ایک دوسرے سے بچھڑنے کا غم ہوتا ہے۔ یہ دونوں کبھی ایک دوسرے کی ہمسائیگی سے ڈرتے ہیں تو کبھی ایک دوسرے کے کفن سے لپٹ کر روتے ہیں۔ آزاد گلاٹی نے اپنے متعدد اشعار میں جدید انسان کی اپنی متضاد ذہنی کیفیات کو بڑی فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ قلمبند کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

مڑ کے دیکھا تو نہ تھا کوئی کہیں میرے سوا
اور یوں کہنے کو اک شخص مرے ساتھ بھی تھا
جو پاس رہ کے مرے اپنی جستجو میں رہا
وہ شخص مجھ سے بچھڑ کر مری تلاش میں ہے
کبھی ملی جو ترے درد کی نوا تجھ کو
خموشیوں نے مجھی سے کیا جدا مجھ کو
میں اپنی ذات کی ہم سائگی سے ڈرتا ہوں
ترے قریب خدا کے لئے نہ لا مجھ کو
خود مجھی سے کیا ہے کسی نے یوں مجھ کو جدا دوستو
میرے اندر جو میں تھا نہ جانے کہاں کھو گیا دوستو
اپنے اندر نہیں، اپنے باہر نہیں، خود کو ڈھونڈوں کہاں
سب کو میرا پتہ ہے، مگر میں ہوں خود لاپتہ دوستو
اک عمر اپنی لاش اُٹھائے ہوئے تھا میں
میرا ہی 'میں' تھا لپٹا ہوا جو کفن میں تھا

آزاد گلاٹی نے اپنی جدید حسیّت کے اظہار کے لئے جو دلکش لب و لہجہ اپنایا ہے، وہ باؔنی کے لب و لہجہ کے بہت قریب ہے۔ ذیل کی دونوں غزلیں میرے اس قول کی تصدیق کے لئے کافی ہیں۔

میں اگر خود میں نہیں میرے برابر کون تھا
میرے باہر کون ہے اب، میرے اندر کون تھا

اس کی آنکھوں میں تھی گزری ساعتوں سی اک جھلک جس کا پس منظر تھا یہ آخر وہ منظر کون تھا
میں اگر اک جسم تھا تو آسماں پر کیوں گیا اور اگر اک روح تھا تو میرے گھر پر کون تھا
کس کی آسیبی صدا لرزاں تھی میرے ذہن میں جو بلاتا تھا تہہِ آبِ سمندر کون تھا
(آزادؔ گلاٹی)

مجھ سے اک اک قدم پر بچھڑتا ہوا کون تھا ساتھ میرے تجھے کیا خبر کون تھا
پہلے کس کی نظر میں خزانے تھے اُس پار کے مثل میرے حدوں سے ادھر دیکھتا کون تھا
کون تھا میرے پر تولنے پر نظر جس کی تھی جس نے سر پر مرے آسماں رکھ دیا کون تھا
کس کی بھیگی صدا جھانکتی تھی مری خاک پر میں تھا اپنا کھنڈر، اس میں میرے سوا کون تھا
(بانیؔ)

یہاں اتنا عرض کر دوں کہ جدید شاعروں کو اپنی ذات کے اندر چھپی ہوئی جس ذاتِ دگر کا احساس اب ہوا ہے اس کا سراغ میر حسنؔ جیسے کلاسیکل شاعر کے یہاں بھی پایا جاتا ہے:

اتنا معلوم تو ہوتا ہے کہ جاتا ہوں کہیں کوئی مجھ میں ہے کہ مجھ سے لئے جاتا ہے مجھے

جدید انسان کو اپنی بے چہرگی کا شدت سے احساس ہے۔ بے چہرگی کا احساس اب جدید شاعری کا ایک مقبولِ عام رجحان بن چکا ہے۔ آزادؔ گلاٹی بھی آئینے میں اپنے چہرے دیکھ کر رنج و ملال کے سمندر میں غرق ہو جاتے ہیں۔

آئینہ دیکھتا ہوں تو یہ سوچتا ہوں میں ایسا کبھی نہ تھا یہ بھلا کیا ہوا ہوں میں

بے چہرگی کے سلسلے کا ایک اور شعر ملاحظہ فرمائیے جس میں آزاد کا انداز بیاں نسبتاً زیادہ ترچھا (Oblique) ہے:۔

میں نے اس خوف سے آئینے سے منہ موڑ لیا مجھ سے ملتا تھا وہ ہر دم مرا چہرہ بن کر

آزادؔ گلاٹی نے اپنے بعض اشعار میں ٹوٹے ہوئے آئینے کو جدید انسان کی شکست و ریخت کی علامت کی حیثیت سے استعمال کیا ہے۔ ذیل کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

میں آئینہ ہوں خواب کا پلکوں پہ تھام لے اب ٹوٹنے کا وقت ہے ڈرنے لگا ہوں میں

ہم آزاد گئے لمحوں کے آئینے میں جھانک رہے تھے
اک دستک سے بکھر گئی ہیں کتنے ہی خوابوں کی کرچیں

میں نے مندرجۂ بالا سطور میں آزاد گلاٹی کی جن خصوصیات کا ذکر کیا ہے وہ اس دور کے دوسرے جدید شاعروں کے یہاں بھی پائی جاتی ہیں۔ لیکن آزاد گلاٹی کی وہ خصوصیت جو انہیں اپنے ہم عصروں سے ممتاز کرتی ہے یہ ہے کہ انہوں نے جسم اور روح دونوں کے تقاضوں کو مدِ نظر رکھ کر شعر کہے ہیں۔ کسی ایک کو نا قابلِ اعتنا سمجھ کر ترک نہیں کیا۔ آزاد کس طرح جسم اور روح دونوں کی اہمیت کے قائل ہیں، اس کا اندازہ ذیل کے دو شعروں سے ہو جائے گا۔

جسم کی قید بہت سخت سہی پر اے دوست — ہم اگر جسم نہ ہوتے تو مزہ کیا ہوتا
روح کے تپتے ہوئے دشت سے پانی مانگیں — آؤ آنکھوں سے کوئی یاد پرانی مانگیں

شاعر کو محسوس ہوتا ہے کہ اس کا بدن خلا میں معلق ہے۔ وہ جس وقت اپنے جسم کے اندر جھانک کے دیکھتا ہے تو اسے اندازہ ہوتا ہے کہ اندرونی حصہ بھی کھوکھلا ہے[۹]۔ اس لئے شاعر کو فکرِ لاحق ہے کہ سرحدِ جسم سے آخر کس کو آواز لگائی جائے اور کس سے بے ربط تقاضوں کے معافی مانگے [۱۰]جائیں۔ شاعر کو محبوبہ کے جسم کی جنت تو مل گئی ہے لیکن وہ فیصلہ کر نہیں پا رہا کہ وہ اپنی روح کے دوزخ کا علاج کس طرح کرے گا[۱۱]۔ لہٰذا وہ سوچ رہا ہے کہ اگر جسم کی دیوار کو توڑ کر وہ باہر آ جائے تو شاید اس طرح روح کے بن باس کی میعاد ختم ہو[۱۲]۔ اس کے جسم کی دیوار گر جائے تو شاید لوگوں کو اس بات کا صحیح اندازہ ہو کہ وہ کس طرح اپنے اندر سمٹا ہوا پڑا[۱۳] ہے۔ پھر بھی شاعر کو امید ہے کہ اگر جسم کی بوسیدہ دیواریں چھوڑ کے روح پر دستک دی جائے تو شاید صدیوں پرانا روح کا دروازہ کھل[۱۴] جائے۔ یا پھر کبھی جسم کی دیوار آنسوؤں سے نکل جائے تو روح کو بے بسی سے نجات حاصل ہو۔[۱۵]

آزاد گلاٹی کا رجحان علامتی اندازِ بیاں سے زیادہ پیکر تراشی کی طرف مائل ہے۔ پھر بھی جہاں کہیں ان کی پیکر تراشی میں معنوی پیچیدگی کا عنصر شامل ہو گیا ہے، وہیں ان کا لہجہ وزیر آغا کے پروقار علامتی لب ولہجہ سے بہت قریب ہو گیا ہے، مثلاً

شب کو بھی دن کی طرح سلگتے رہے ہیں لوگ　　سینے میں دل نہیں کوئی سورج کی قاش ہے
پھر دیکھ رہا ہوں کسی آواز کا سایا　　چپ چاپ سلگتے ہوئے اے وقت ٹھہر جا
شاید تیرے پیار کا سورج ڈوب رہا ہے　　تنہائی میں روشن کچھ یادوں کی چتا ہے

ذیل کے اشعار میں آزاد کا منفرلب ولہجہ بیک نظر ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔

اس کی آواز سے اپنی آواز تک کا سفر ختم ہے　　جی چکے ہم کہ اک گونج کی عمر ہوتی ہے کیا دوستو
ایک صحرا ہوں اگر خود سے بچھڑ کر آؤں　　تو سمو لے گا مجھے ؟ آؤں سمندر، آؤں؟
میرا تو نام ریت کے ساگر پہ نقش ہے　　پھر کس کا نام ہے جو ترے در پہ نقش ہے
میرا بچہ ایک پرانے خط کو دیکھ کے پوچھتا ہے　　پاپا اس مہکے کاغذ پر کس نے سوکھا لکھا تھا؟

آزاد گلاٹی دورِ جدید کے ایک باشعور اور حساس شاعر ہیں۔ انہیں جدید حسیت کا صحیح عرفان حاصل ہو چکا ہے۔ انگریزی کے استاد ہونے کی وجہ سے بین الاقوامی ادب کے جدید ترین رجحانات سے کماحقہٗ واقف ہیں۔ علاوہ ازیں انہیں پنجاب کی عظیم تہذیبی ثقافتی اور ادبی روایات کی آگہی بھی حاصل ہے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ انہوں نے اپنی کلاسیکل شاعری کو ترک کر کے بہت جلد جدید شاعروں کی نمایاں صف میں اپنا مقام محفوظ کر لیا ہے۔ انہیں اپنے قد کی بالیدگی کا بھی احساس ہے اور ان گنے چنے نقادوں کی کج بینی کی شکایت بھی جو تعصب اور گروہ بندی کی عینک اتار کر ان کو دیکھنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔ غالباً ایسے ہی نقادوں کے لئے انہوں نے کہا ہے:

میں وہی ہوں مرے قد سے گھبرا کے مجھ کو نہ چھوڑو الگ
بس ذرا ٹھیک کر لو نگاہوں کا تم زاویہ دوستو

مجھے امید ہے کہ ''دشتِ صدا'' کو قبول عام کی سند حاصل ہوگی۔ اور اسے جدید شاعری کے سرمایہ میں ایک گراں قدر اور بیش بہا اضافہ قرار دیا جائے گا۔

۱　لاکھ بدنام کرے اس کو زمانہ آزاد　　عشق اک سچی عبادت کے سوا کچھ بھی نہیں
۲　اے ذوقِ خودی تیرا کرم ہے کہ ستارے　　اک ذرۂ خاکی کے قدم چوم رہے ہیں
۳　ہنسا ہوں آج تو مجبور تھا کہ تیرے حضور　　مجھے یہ ڈر تھا اگر چپ رہا تو رو نہ پڑوں
۴　اس زندگی کی بھیڑ میں ملتا ہے کس سے کون　　اب جس کو دیکھئے اسے اپنی تلاش ہے

۵ رات دعوت میں یہ اس سے مرا رشتہ نکلا وہ بھی ہنگامۂ محفل میں اکیلا نکلا
۶ آنے والے حادثوں کے خون سے سہمے ہوئے لوگ پھرتے ہیں کہ جیسے خواب ہوں ٹوٹے ہوئے
۷ دن بھر پہن کے پھرتے رہے درد کا لباس لپٹی رہی ہے رات کو خوابوں سے اس کی باس
۸ گونجتا ہوں اپنے اندر اور کھو جاتا ہوں میں ☆ اک صدا بن کر انا کے گنبدِ بے در میں ہوں
۹ ایک بے نام خلا سا ہے بدن کے باہر خود میں جھانکیں تو کوئی جسم کے اندر بھی نہیں
۱۰ سرحدِ جسم سے آواز لگائیں کس کو کس سے بے ربط تقاضوں کے معانی مانگیں
۱۱ تمہارے جسم کی جنت تو مل گئی ہے مگر میں اپنی روح کے دوزخ کا کیا علاج کروں
۱۲ شاید اس طور ہو کم روح کے بن باس کا وقت توڑ کر جسم کی دیوار، میں باہر آؤں
۱۳ جسم کی دیوار اگر گر جائے تو کچھ اور ہو اپنے اندر ہم پڑے ہیں کس قدر سمٹے ہوئے
۱۴ ممکن ہے یہ صدیوں پرانا روح کا دروازہ کھل جائے جسم کی بوسیدہ دیواریں چھوڑ کے دیں گر اس پر دستک
۱۵ کبھی تو روح کو حاصل ہو بے بسی سے نجات کبھی تو جسم کی دیوار آنسوؤں سے گلے

☆ ملاحظہ ہو ہیچ مداں کا یہ شعر:۔
وقت کی گم نام کرنیں کس طرح پاتیں سراغ ☆ میں انا کی گونج بن کر ذہن کے گنبد میں تھا

آپ ہیں بس آپ

(اجمل نقشبندی)

''صنفِ نعت'' ہمارے ادب کا قیمتی سرمایہ بھی ہے اور ہمارے ادب کی ایک منفرد شناخت بھی۔ اس کے قیمتی سرمایہ ہونے میں نہ کسی کو اختلاف ہو سکتا ہے نہ اس کے لئے کسی دلیل کی ضرورت ہے۔ البتہ اسے ہمارے ادب کی ایک شناخت ثابت کرنے کے لئے اس صنفِ سخن کو وسیع معنوں میں دیکھنا ہوگا۔ اگر ہم نعت سے مراد وہ صنفِ سخن لیں جو کسی مذہبی پیشوا کی محبت سے سرشار ہو کر اس کی مدح میں کہی گئی ہو تو یہ بات ہماری دوسری زبانوں میں نہیں ملتی۔ مثلاً زمانہ قدیم سے لے کر اب تک انگریزی کے بے شمار شاعر گزرے ہیں لیکن ان میں سے غالباً ایک بھی ایسا نہیں ہے جس نے

اپنے فن کی اساس حضرت عیسیٰ کی مدح سرائی پر رکھی ہو۔ بلکہ میں کہوں گا کہ پورے مغربی ادب میں حضرت عیسیٰ کی مدحت میں جو کچھ نظمیں لکھی گئی ہیں وہ ہماری نعتوں کے مقابلے میں کیفیت وکمیت دونوں اعتبار سے کچھ بھی نہیں۔ البتہ سنسکرت اور ہندوستان کی دیگر علاقائی زبانوں کے کلاسیکل سرمایہ میں رام چندر جی اور کرشن جی کی تعریف میں بہت بڑا ادبی سرمایہ موجود ہے۔ لیکن ہندوؤں کے نظریۂ تناسخ کی وجہ سے ان تمام ہستیوں کو بھگوان کے اوتار کے روپ میں قبول کیا گیا ہے۔ یعنی یہ نظمیں ہیں تو رام چندر جی اور کرشن جی کی تعریف میں لیکن شعراء کا اصل اشارہ معبودِ حقیقی کی طرف ہے۔ اس طرح یہ بھجن حمد وثنا کے زمرے میں آتے ہیں، نعت کے زمرے میں نہیں۔ اور پھر بھجنوں میں روٹھنا، منانا، شکوہ شکایت سب جائز ہے، جبکہ ہم اردو والوں کو بہت محتاط رہنا پڑتا ہے۔ کیوں کہ ہمارے یہاں ان چیزوں کو گستاخی پر محمول کیا جاتا ہے۔ غرض کہ نعت ایک منفرد صنف سخن ہے جس سے ہمارے ادب کی اپنی شناخت قائم ہوئی ہے۔

یہاں ایک بات قابل غور ہے۔ وہ یہ کہ غلغلۂ جدیدیت کے دور میں نہ ہندو شاعر بھجن لکھتے ہیں نہ عیسائی شاعر عیسیٰ کی مدح سرائی میں نظمیں۔ لیکن یہ اردو کی ہی خصوصیت ہے کہ اکیسویں صدی کے در پہ کھڑے ہو کر بھی ہمارے شعراء زیادہ سے زیادہ تعداد میں اس طرف متوجہ ہو رہے ہیں۔ پاکستان اور دیگر مسلم ممالک کو جانے دیجئے خود ہندوستان میں گزشتہ دہائی میں جتنے نعتیہ مجموعۂ کلام چھپے شاید اس سے قبل اتنی تعداد میں کبھی نہیں چھپے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمارے عہد میں اس صنفِ سخن کی مقبولیت رفتہ رفتہ بڑھ رہی ہے اور اکیسویں صدی میں یہ سلسلہ اور بھی زوروں سے جاری رہے گا۔

یوں تو ہمارے تقریباً تمام اساتذہ نے صنفِ نعت پر طبع آزمائی کی ہے لیکن ابھی تک ہمارے ادب میں نعت گوئی کا کوئی ضابطہ مقرر نہیں کیا گیا ہے۔ ایک نعت گو شاعر کسی خارجی دباؤ پر نعت نہیں کہتا بلکہ حبِ رسول سے مغلوب ہو کر ایسا کرتا ہے۔ اس لئے وہ کسی طرح کے ضابطے کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ نعتوں کی عوامی حیثیت اس لئے مسلّم ہے کہ ہندوپاک کے طول وعرض میں پھیلے ہوئے تقریباً تمام علاقوں میں نعت گو شعراء نعتوں کی تخلیق مین منہمک ہیں اور ان کی نعتیں عوام کے دلوں میں گھر کرتی ہیں۔ لیکن نعتوں کی ایک ادبی حیثیت بھی ہوتی ہے جس کے نقطۂ نظر سے تشبیہات

واستعارات، تلمیحات اور شاعری کے دیگر لوازم پر ہی گفتگو ہونی چاہئے۔

اجمل نقشبندی کا تعلق سرزمینِ اڑیسہ سے ہے جو ایک دور افتادہ علاقہ ہونے کے باوجود یہاں انیسویں صدی سے لے کر اب تک نعت گوئی کی عظیم روایت موجود ہے۔ یوں تو یہاں کے تقریباً ہر شاعر کے یہاں نعتیہ کلام مل جاتا ہے لیکن وہ شعراء جنہیں بنیادی طور پر نعت گو شعراء کہا جا سکتا ہے اِن کے اسمائے گرامی ہیں: عبدالمجید بھوئیاں حیاؔ، سید سلطان راجیؔ، ظہورالحق ظہوریؔ، شمس الحق شمسؔ، خاتم پپھراچپوری، عبدالرحیم احسنؔ، جان محمد حازمؔ، انور علی انور، عبدالعزیز عاشقؔ، مولا بخش شاہ مولاؔ، محبوب محشرؔ، اولادِ رسول قدسیؔ، خادم رسول عینیؔ، اثرؔ نظامیؔ، اور ایوب ساحرؔ وغیرہ۔ انیسویں صدی کے شاعر عبدالمجید بھوئیاں حیاؔ کا ضخیم ترین شعری مجموعہ ''دیوانِ حیا'' نول کشور پریس سے شائع ہوا تھا۔

اجملؔ نقشبندی اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہیں۔ یوں تو اجملؔ صاحب کی زندگی کا بیشتر حصہ اڑیسہ سے باہر گزرا، جمشید پور میں حضرت جوہرؔ بلیاوی کے زیرِ سایہ ان کے فن کو نئی جلا ملی اور الجبیل، سعودی عرب میں بھی قیام رہا۔ لیکن موصوف اپنے آپ کو اڑیسہ کے نعت گو شعراء کی عظیم روایت سے منسلک کرنے میں فخر محسوس کرتے ہیں۔ ممکن ہے یہ سعادت مندی اور انکساری ان کے پیر و مرشد حضرت شاہ مقصود احمد نقش بندی کی ذہنی تربیت کا نتیجہ ہو۔ ورنہ میں اڑیسہ کے ایک ایسے شاعر کو جانتا ہوں جو لکھنؤ میں جا بسے اور لکھنوی شاعر کی حیثیت سے مشہور بھی ہوئے۔ حالانکہ ان کی زمین جائداد اور رشتے دار اب بھی اڑیسہ میں موجود ہیں، وہ اپنے آپ کو اہل اڑیسہ قرار دینے میں شرم محسوس کرتے تھے (اب وہ بقیدِ حیات نہیں ہیں)۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ اجملؔ نقشبندی نے اپنے پیر و مرشد کی راہ پر چل کر تزکیۂ نفس اور اصلاحِ باطنی کے بہت سے صبر آزما مراحل طے کر لئے ہیں جس کی وجہ سے ان کی شخصیت و شاعری دونوں میں عاجزی و انکساری کے عناصر آئے ہیں۔ یہ عاجزی و انکساری ان کے نعتیہ کلام سے بھی مترشح ہے۔

''آپ ہیں بس آپ'' اجملؔ کا پانچواں نعتیہ مجموعہ ہے۔ اس سے قبل ان کے چار مجموعے ''صہبائے مدینہ''، ''حرف حرف روشنی''، ''لفظ لفظ نور'' اور ''حضوری سے پہلے حضوری کے بعد'' کتابی شکل میں چھپ کر قبولِ عام کی سند حاصل کر چکے ہیں۔ لفظ لفظ نور میں اجملؔ صاحب نے

اپنے پیرو مرشد کی یہ ہدایت درج کی ہے۔ ''نعت میں نہ رسول اکرم کی رسالت و محبوبیتِ دائمی متاثر ہو نہ ہی احد اور احمدؐ کے قرآنی امتیاز پر حرف آئے۔ کیوں کہ اس فکری بے اعتدالی سے نہ رسولِ اکرمؐ کی خوشنودی ممکن ہے نہ خداوند قدوس کی''۔ ان چند جملوں میں حضرت شاہ مقصود احمد نقش بندی نے جانے کتنی گہری بات کہہ دی ہے۔ ہمیں یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ اجمل صاحب نے اپنے پیرو مرشد کی ہدایت سے سرِ مو بھی تجاوز نہیں کیا۔ اس لئے ان کے یہاں کہیں بھی بے اعتدالی نہیں پائی جاتی۔ ان کا یہ فکری توازن و اعتدال دیگر نعت گو شعراء کے لئے یقیناً قابلِ تقلید ہے۔ اجملؔ صاحب کا نعتیہ کلام ایسا ہے کہ اسے دنیائے اسلام کا ہر فرقہ اپنی آنکھوں سے لگائے گا۔ کیوں کہ اجملؔ صاحب نے اپنے آپ کو ہر طرح کے اختلافات سے بلند رکھا اور طریقت کے پل صراط سے گزرتے ہوئے بھی شریعت کا دامن کبھی نہیں چھوڑا۔

ایک دفعہ جگن ناتھ آزادؔ نے مجھ سے کہا تھا کہ اقبالؔ بحیثیت فلسفی، اقبالؔ بحیثیت مصلح قوم، اقبالؔ بحیثیت محبِّ قوم، جیسے موضوعات پر تو بہت لکھا گیا ہے لیکن ہمارے ناقدوں نے اقبالؔ بحیثیت شاعر جیسے موضوع پر بہت کم توجہ دی ہے۔ کسی تخلیقی فنکار کو سب سے پہلے شاعر ہونا چاہئے اس کے بعد کچھ اور یعنی اگر اس کے یہاں سب کچھ ہو لیکن وہی چیز نہ ہو جو فنِ شاعری کی میزان پر پوری اترے، تو یہ سمجھنا ہوگا کہ اس کے پاس کچھ بھی نہیں ہے۔ اس کے برعکس اگر اس کے پاس خالص شاعری ہو اور اس کے سوا کچھ نہ ہو تو یہ سمجھنا ہوگا کہ اس کے پاس بہت کچھ ہے۔ میرا کہنا یہ ہے کہ اجملؔ نقشبندی کی نعت کے متعلق جتنے اکابرِ ادب نے اب تک اظہار خیال کیا ہے ان میں سے سبھوں نے بارگاہِ رسالت میں ان کے جذبۂ عقیدت اور حبِّ رسولؐ میں ان کی سرشاری کی داد دی ہے لیکن ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ ان کی نعتیں ادبی اعتبار سے کسی قابل ہیں کہ نہیں۔ یا یہ محض میلادوں، تقریروں، قوالیوں یا نعتیہ مشاعروں میں پڑھی جانے والی چیزیں ہیں۔ یہاں میں ایک بات واضح کردوں کہ عوامی محفلوں کی اپنی اہمیت ہوتی ہے جس کا میں شروع سے قائل ہوں۔ جس وقت مسدس حالیؔ شائع ہوا تو اسے پڑھ کر سرسید نے حالیؔ کے نام ایک مکتوب میں اس بات کی خواہش ظاہر کی تھی کہ اسے قوال بھی پیش کریں اور ڈومنیاں بھی گائیں۔ انہوں نے آخر اس طرح کی خواہش کیوں کی تھی؟ اس لئے کہ وہ بھی عوامی محفلوں کے قائل تھے۔ لہذا اجملؔ نقشبدی نعتیہ

مشاعروں میں اگر بے پناہ مقبول ہیں تو یہ اچھی بات ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ ادبی حلقوں کے ارباب انہیں ع ''تو بیا بیا مسافر تو ز خاصگان مائی'' کہہ کر اپنے پاس بیٹھائیں گے کہ نہیں؟ میں سمجھتا ہوں کہ انہیں ضرور ایسا کرنا چاہئے بشرطیکہ وہ تعصب کا شیشہ اپنی آنکھوں پر نہ چڑھائیں۔

اجملؔ نقشبندی کے بیشتر نعتیہ اشعار سادگی میں پرکاری کا عمدہ نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اسے ہمارے یہاں سہلِ ممتنع کی خوبی سے تعبیر کیا گیا ہے۔ ایسے اشعار میں تشبیہات و استعارات کی پیچیدگی نہیں ہوتی، بلکہ جذبات کی اضافی فراوانی کے پہلو بہ پہلو الفاظ کی منظم دروبست کی وجہ سے مقناطیسی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے مثلاً۔

نبی کی عنایت کے صدقے ہیں آساں
سنا ہے کہ یہ راہِ مدحت کڑی ہے
فقط اک نگاہِ عنایت کی خاطر
درِ پاک پر ساری امت کھڑی ہے
نہ در سے میں لوٹوں کا اب ہاتھ خالی
اسی ضد پہ میری طبیعت اڑی ہے

بات تو سیدھی سادی ہے لیکن ان اشعار کی مقناطیسی کیفیت الفاظ کی مخصوص بندش اور کڑی ہے، کھڑی ہے، اڑی ہے جیسی ردیفوں کے استعمال کی وجہ سے ہے۔ ان اشعار کے مجموعی تأثر کو مجروح کئے بغیر کسی بھی ایک لفظ کو اس کی جگہ سے ہٹایا نہیں جاسکتا۔ یہ شاعر کے فن کا کمال ہے۔

اجملؔ کی استعارہ سازی کی سحر آفرینی ذیل کے اشعار میں ملاحظہ فرمائیے:

(۱) حبِّ سرورؐ کا جو پھوٹے کوئی چشمہ دل میں
جسم کو چھوئی ہوئی رحمتِ باری گزرے
(۲) کفر کی تیرہ ہوا اپنی جگہ
دین کا روشن دیا اپنی جگہ
(۳) تتلیوں کی قبر جلتا ریگزار
اور اماں کا راستہ اپنی جگہ

(۴) گلستاں میں سرد مہری کا عتاب
خوشبوؤں کا رابطہ اپنی جگہ

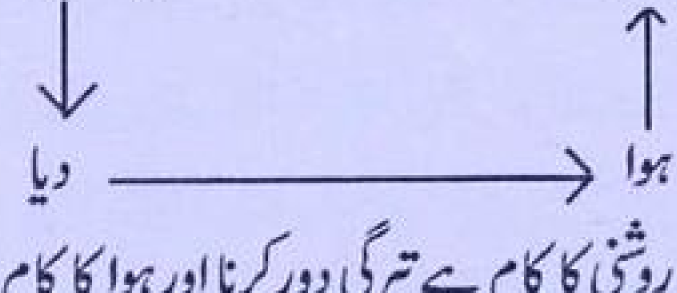
(۵) آ گیا اس کے مقدر کا ستارہ اوج پر
خواب میں جس کو نظر روئے جمالی آ گیا

(۶) بارشِ رحمت سے پھر سیراب کر دیجے حضور
دہر میں اجملؔ کے دورِ خشک سالی آ گیا

آپ نے غور کیا ہوگا کہ اجملؔ صاحب استعارہ سازی کے عمل میں رعایتِ لفظی کا خاص خیال رکھتے۔ رعایتِ لفظی دراصل رعایتِ معنوی ہوتی ہے جس سے فکر و احساس کے کئی چشمے بیک وقت ابلتے ہیں۔

(۱)۔ میں پہلے مصرع کے ''چشمہ'' کا تعلق دوسرے مصرع کے ''رحمتِ باری'' ہے۔

(۲)۔ میں ''تیرہ ہوا'' کا ''روشن دیا'' سے گہرا تعلق ہے۔ لفظِ تیرہ کا تعلق حسِ بصارت سے ہے، جب کہ ہوا کا تعلق حسِ لامسہ سے ہے۔ بظاہر ہوا کبھی تیرہ نہیں ہو سکتی۔ لیکن شاعر کی تخلیقی سطح پر متضاد چیزیں بھی مربوط ہو جاتی ہیں۔ اس لئے تیرہ ہوا کا پیکر امتزاجیت کی عمدہ مثال ہے۔ ''تیرہ ہوا'' اور روشن دیا'' میں صنعتِ تضاد ہے ہی لیکن یہ تضاد و مخالف سمتوں میں اس طرح بنتا ہے۔



روشنی کا کام ہے تیرگی دور کرنا اور ہوا کا کام ہے دیا بجھانا۔ یہاں گویا برقی رو کا سرکٹ circuit مکمل ہو جاتا ہے جس کی وجہ سے قاری کے ذہن میں کیفیت کی برق دوڑنے لگتی ہے جو بالآخر مقناطیس کے علاقے magnetic field میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

(۳)۔ میں بظاہر رعایت لفظی کا اہتمام نہیں ہے۔ لیکن سطح ''تتلیوں کی قبر'' اور ''جلتا ریگزار'' جیسی ترکیبیں ہمارے ذہن کو بے شمار تلازموں کی سمت موڑ دیتی ہیں۔ تتلی حسن کی علامت ہے۔ اس لئے تتلیوں کی قبر سے مراد جمالیات کا زوال ہے۔ اسی طرح ''جلتا ریگزار'' کی ترکیب

موجودہ حیات کی بے اطمینانی اور پریشاں مزاجی کی مظہر ہے۔ ان تراکیب کی رعایت سے ''اماں کا راستہ'' مناسب طور پر استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح ۴۔ میں ''گلستاں اور خوشبو'' ۵۔ میں ستارہ اور روئے جمالی اور ۶۔ میں بارشِ رحمت اور ''خشک سالی'' جیسی ترکیبیں ذہن پر خوشگوار تاثرات چھوڑ جاتی ہیں۔

اجمل صاحب کے نعتیہ کلام سے ''صنعتِ تضاد'' کی چند خوبصورت مثالیں ملاحظہ فرمائیں۔

میں ذرہ اور صحرا آپ
میں اک قطرہ دریا آپ
بے سایہ ہیں پھر بھی کریں
دونوں جہاں پر سایہ آپ
علم مرا ناقص محدود
علم و فضل میں یکتا آپ
میں کہ تہی دامن تسلیم
میرا کل سرمایہ آپ

میں اپنے کئی مضامین میں یہ بات دوہرا چکا ہوں کہ شاعری میں تشبیہات واستعارات کی طرح تلمیحات کی بڑی اہمیت رہی ہے، کیوں کہ تلمیحات سے ذہن قاری میں واقعات وتصورات کی پھلجھڑیاں چھوٹنے لگتی ہیں یعنی تلمیحات تشبیہات واستعارات کا بدل بن سکتی ہیں۔ آپ کو یقین نہ ہو تو سنسکرت، عربی اور فارسی کا کلاسیکل سرمایہ دیکھ لیجئے۔ اجملؔ نقش بندی نے بھی تلمیحات سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

قمر دوپارہ ہو، سورج پلٹ آئے اشارے پر
فلک پر ان کی مرضی گر نہ ہو گردش نہیں ہوتی

☆☆

اشجار ہوں سجدے میں مٹھی میں حجر بولیں
خورشید پلٹ آئے مہتاب دو پارہ ہو

☆☆

لے کے دل میں جذبۂ عشقِ بلالی آ گیا
پھر حضوری کی نئی صورت نکالی آ گیا

اجملؔ نے غزل کے فارم میں جو نعتیں کہی ہیں ان میں نئی نئی ردیفوں اور نئے نئے قافیوں سے نئی بات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جو ان کی تخلیقی بصیرت اور جودتِ فکروفن پر دال ہے۔ مثلاً

قسمت ہوئی ہے خواب میں بیدار صبح صبح
دیکھا ہے روئے سیدالابرار صبح صبح

☆☆

معبود میرا جیسے ہے غفار فقط ایک
ہیں میرے نبی سید الابرار فقط ایک

☆☆

صد شوقِ احترام خشوع وخضوع سے
الفت نبی کی ہے مرے دل میں شروع سے
اللہ دینے والا ہے بندے یقیں سے مانگ
جو مانگنا ہے واسطۂ شاہِ دیں سے مانگ

اس طرح کے ردیف قافیوں کو نباہنا کوئی معمولی بات نہیں۔ اجملؔ اپنی اس کوشش میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

انہوں نے ایک ایسی نعت بھی کہی ہے جس کا پہلا رکن ہی قافیہ ہے اور باقی حصہ ردیف۔ یہ بھی اجملؔ کا ایک نیا تجربہ ہے۔ ملاحظہ فرمایئے۔

مرحبا آپ کا ذکر آپ کی یاد آپ کا نام
سرورا آپ کا ذکر آپ کی یاد آپ کا نام

مرضِ عشق کے بیمار کے حق میں سرکار!
ہے دوا آپ کا ذکر آپ کی یاد آپ کا نام

اس قسم کی غزل کہنی کتنی مشکل ہے، یہ بات وہی لوگ محسوس کر سکتے ہیں جو اس میدان کے شہسوار ہیں۔

اجملؔ نے مربع، مخمس، مسدّس، رباعی کے علاوہ سانیٹ، ہائیکو، آزاد نظم کے فارم میں بھی اپنے جذبۂ عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ ان کے سانیٹ ''روشنی'' نے مجھے بطورِ خاص متاثر کیا۔ ان کی آزاد نظم ''راستہ خیر کا'' کا آخری بند ملاحظہ فرمائیے۔

وہ تھی اک روشنی
رہبری جس نے کی
جس سے مجھ کو ملی زندگی آگہی
اور جس نے مجھے
تیرگی سے گناہوں کی باہر کیا
لطف مجھ پر کیا
قلب روشن کیا
پھر مجھے پھیر کر خیر کی راہ پر
گامزن کر دیا اور میں کہہ اٹھا
اے سراپا عطا، عکس نورِ خدا
مصطفیٰ، مجتبیٰ
اک ترا ہے فقط
راستہ خیر کا

میرا خیال ہے کہ ہمارے نعت گو شعراء کو اس قسم کی اثر انگیز آزاد نظموں کی جانب توجہ مرکوز کرنی چاہیئے۔

اجملؔ نے صنعتِ ذو قافیتین کا بھی تجربہ کیا ہے۔ مثلاً ''نظم'' ''مدینے کی حضوری'' کا پہلا

بند لیجئے۔

دل میں دیدار کی تھی چاہ بڑی
تھی مسافت طویل، راہ کڑی
تھی وہ مقبول بے پناہ گھڑی
سبز گنبد پہ جب نگاہ پڑی
سامنے پاؤں بے قیود بڑھے
لب نے بے ساختہ درود پڑھے

یہاں چاہ، راہ، پناہ، نگاہ، ہم قافیہ ہیں اور بڑی، کڑی، گھڑی، پڑی ہم قافیہ ہیں۔ اسی طرح قیود اور درود ہم قافیہ ہیں اور بڑھے، پڑھے ہم قافیہ ہیں۔ اس طرح ان کی نعت جس کا مطلع ہے:

خدا کا کرم ہے سعادت بڑی ہے
یہ جو نعت کہنے کی عادت پڑی ہے

بھی صنعتِ ذوقافیتین میں ہے۔

اجملؔ نے اپنی بعض نعتوں میں دلی کی کرخنداری زبان کو اپناتے ہوئے نہیں کو نئیں کے طور پر استعمال کیا ہے مثلاً۔

جس کے دل میں نبی کی الفت نئیں
اس کو حاصل خدا کی قربت نئیں

اجملؔ سے پہلے شجاع خاور اور عنوان چشتی اپنی اپنی غزلوں میں اس قسم کی زبان کا استعمال کر چکے ہیں۔ لیکن اجملؔ نقشبندی غالباً پہلے شاعر ہیں جنھوں نے نعت کے لئے اس قسم کی زبان کا استعمال کیا ہے۔

غرض کہ اجملؔ نقشبندی کی نعتیں عوام وخواص دونوں طبقوں کے لئے دلچسپی کا سامان رکھتی ہیں۔ موصوف فنِ شاعری کے تقریباً تمام رموز و نکات سے آگاہ ہیں اور ان کی بے پناہ تخلیقیت (شاعری وطریقت کی حد بندیوں کے باوجود) فن نعت گوئی میں گوناگوں شعری تجربات پر انہیں

مہمیز کرتی ہے۔

لیکن یہ بھی سچ ہے کہ نعت میں کیف واثر کا پہلو محض فنی رموز ونکات کے عرفان سے پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے لئے حب رسول کا صادق ہونا ضروری ہے۔ ہمارے ادب میں ایسے ہندو شاعروں کی ایسی طویل فہرست موجود ہے جنہوں نے آقائے دوعالم کی شان میں بڑی اثر انگیز نعتیں کہی ہیں۔ ایسا کیوں نہ ہو؟؟ ہمارے آقا صحیح معنوں میں رحمۃ للعالمین تھے اور ان کے فیوض سے مسلم اور غیر مسلم سبھی یکساں طور پر مستفید ہوتے ہیں اور ان فیوضِ بابرکت کا ذکر اپنی شاعری میں بار بار کرتے ہیں۔ اجملؔ نقشبندی کا یہ قول مبنی بر صداقت ہے کہ ؎

اجملؔ فقط کرم سے شہِ دیں کے ہوگی نعت
جودت سے فکر کی نہ تو فن کے رجوع سے

دستک

(اختر شاہ جہاں پوری)

گزشتہ نصف صدی میں ان آنکھوں نے کیا کیا تماشہ نہ دیکھا، ادب میں کیا کیا نہ اتار چڑھاؤ دیکھے۔ نہ جانے کتنی گٹ بندیاں دیکھیں۔ نہ جانے قلم قلم کے کتنے کرشمے دیکھے جن سے معمولی سے معمولی شاعر کو کہاں سے کہاں تک پہنچا دیا گیا۔ لیکن اس دورِ ابتلا میں ایسے بھی شاعر موجود ہیں جو تمام ادبی سیاست اور ہتھکنڈوں سے اپنے آپ کو دور رکھ کر اس نیت سے تخلیقِ شعرو ادب میں منہمک ہیں کہ عالمِ نزع میں مبتلا اس اردو زبان کا کہیں نہ کہیں اور کبھی نہ کبھی کوئی قاری پیدا ہو جائے جس کے دل کی دھڑکنیں شاعر کے دل کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہو جائیں۔ میں اختر شاہ جہاں پوری کو اردو شاعروں کے اُسی زمرے میں شمار کرتا ہوں۔ ان کی شاعری میں مجھے فراقؔ کے البیلے پن کا احساس ہوتا ہے تو کہیں فانیؔ کے قنوطی آہنگ کا۔ ان کا اسلوب نہایت صاف ستھرا اور عام فہم ہے۔ ژولیدگی اور پیچیدہ اندازِ بیان کا نام ونشان تک نہیں۔ فارسی تراکیب کا استعمال آٹے میں نمک کی طرح۔ ان کی شاعری میں موجِ انگبیں کی وہ مٹھاس ہے جس سے قند پارسی کا مزہ دوبالا ہو جاتا ہے۔

اختر شاہ جہاں پوری اس قبیلے کے شاعر ہیں جسے ”مہاجر بن کر در در ٹھوکریں

کھانی ''نصیب ہیں اور جسے اہلِ ''محبت کی ہم سائیگی کی تلاش میں بار بار گھر بدلنا پڑتا'' ہے۔ مجھے اس بات کی خوشی ہے کہ جب اختؔر صاحب داستانِ حسن وعشق سے ہٹ کر زندگی کے دیگر مسائل پر خامہ فرسائی کرتے ہیں تو وہ کچھ اس چابکدستی سے کرتے ہیں کہ صنفِ غزل کی نازک مزاجی اسے بخوبی قبول کرلیتی ہے۔ آپ اگر جدید حسیت کے مصنوعی معیار کو شاعری کا پیمانہ بنائیں تو اختؔر شاہ جہاں پوری کا کلام پڑھ کر آپ کو یقیناً مایوسی ہوگی۔ لیکن اگر آپ وارداتِ قلبی کے سچے اظہار کو شاعری کی منزل تصور کریں تو ان کی شاعری میں آپ کو تشفیٔ وجدان کا وافر مواد مل جائے گا۔ زندگی کے مدو جزر سے گزرنے کے بعد ہی کوئی شخص اس طرح کا شعر کہہ سکتا ہے:

میرے دل میں ہے کائنات کا غم
میرا غم بھی تو کائنات میں ہے

نذرانۂ عقیدت

(ارشد القادری)

ایک زندہ دل، طریقت آشنا، حقیقت شناس، معرفت پسند اور شریعت نواز عالمِ دین کا دوسرا نام علامہ ارشد القادری تھا۔ درس وتدریس سے لے کر قومی وملی خدمات نیز تحریر وتقریر ومناظرہ تک ان کی شخصیت کا ہر پہلو

؎ کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا ایں جاست

کے مصداق انہیں بین الاقوامی سطح پر بلند پایہ اور بالغ نظر علمائے دین کی صف میں لا کھڑا کر دیتا ہے۔ موصوف کی ان تھک سعیٔ جمیلہ کا ثمرہ مدرسہ فیض العلوم، جمشید پور دراصل ایک ایسے بقعۂ تجلی کی شکل میں جلوہ فرما ہے، جو صرف ہندوستان ہی نہیں بلکہ بیرونی ممالک میں بھی رشد وہدایت کا نور پھیلا رہا ہے۔ علامہ کا ایک الگ فلسفۂ تعلیم بھی تھا جس کو وہ عملی جامہ پہنانے کے لئے ہمیشہ کوشاں رہے۔ ان کا عقیدہ تھا کہ اسلام واحد مذہب ہے جو دنیا اور دین دونوں میں ایک توازن برقرار رکھنے کا متقاضی ہے۔ یہی سبب ہے کہ انہوں نے مدرسۂ فیض العلوم میں پالی ٹکنک اور کمپیوٹر جیسے ہنر سکھانے کو بھی ضروری سمجھا تا کہ یہاں سے فارغ ہونے والے طلباء اقتصادی اعتبار سے خود کفیل بن

سکیں۔ موصوف نے اپنے عرصۂ حیات میں تو اس منصوبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے میں کامیابی حاصل نہیں کی، لیکن مجھے یقین ہے کہ ان کے لائق و فائق فرزندوں اور جانشینوں کی پر خلوص کوششوں سے ان کا مشن ایک نہ ایک روز کامیابی کی سرحدوں کو ضرور پار کر جائے گا۔

شہرِ آہن جمشید پور کا مسلم معاشرہ ہندوستان کے مختلف علاقوں سے آئے ہوئے مسلمانوں کے اختلاط سے ایک الگ تھلگ ثقافتی منظر نامہ رکھتا ہے۔ اردو شعر و ادب کے لحاظ سے بھی اور اسلامی تہذیب و ثقافت کے اعتبار سے بھی۔ چونکہ یہ شہر کلکتہ اور ممبئی جیسے بڑے شہروں کو جوڑنے والی ریلوے لائن پر واقع ہے، اس لئے یہاں شروع ہی سے بڑے بڑے شعراء تشریف لاتے رہے ہیں اور بڑے بڑے علمائے کرام بھی۔ خود اسی سرزمین سے بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائی میں مولانا ابوالفرح کمالی جیسے شعلہ بیاں مقرر ابھرے ہیں، جن کی تعریف میں نے اپنے والد مرحوم مولوی رحمت علی رحمتؔ سے سنی تھی۔ مولانا ابوالفرح کمالی اپنے زمانے کے اتنے مشہور مقرر ہونے کے باوجود اب خود جمشید پور میں ان کا نام لیوا شاید کوئی نہیں۔ اگر ان کی کوئی تحریر و تصنیف محفوظ ہوتی تو شاید ابھی تک لوگ ان کو یاد کرتے۔

علامہ ارشد القادری علیہ الرحمہ کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ ان کی معرکۃ الآرا تصنیف ”زلزلہ“ نیز ان کا بناء کردہ ”مدرسۂ فیض العلوم“ ان کو زندۂ جاوید رکھنے کے لئے کافی ہیں۔ جس طرح خدا بخش صاحب ”خدا بخش لائبریری“ کے احاطے میں اور سر سید احمد خاں ”مسلم یونیورسٹی“ کے علاقے میں مدفون ہیں، اسی طرح علامہ ارشد القادری بھی مدرسہ فیض العلوم سے متصل اپنی پسند کے ایک علاقے میں آرام فرما ہیں۔ جو شخص مدرسہ فیض العلوم کے قریب سے گزرے گا، علامہ پر فاتحہ پڑھے بغیر آگے بڑھ نہیں سکتا۔ اب علامہ ارشد القادری کے فرزند ارجمند مولانا ڈاکٹر غلام زرقانی صاحب ان کے بکھرے ہوئے نعتیہ کلام کو یکجا کر کے کتابی شکل میں پیش کرنے جا رہے ہیں۔ امید ہے کہ ”زلزلہ“ اور ”مدرسۂ فیض العلوم“ کے بعد یہ تیسری چیز ہوگی جو علامہ کو زندۂ جاوید بنائے رکھے گی۔ ڈاکٹر غلام زرقانی صاحب اس لئے بھی قابلِ مبارکباد ہیں کہ انہوں نے اپنے والد مرحوم کے بکھرے ہوئے کلام کو چھان پھٹک کر تدوین کا حق ادا کرتے ہوئے اپنی سعادت مندی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ علامہ ارشد القادری کے اس صاف ستھرے حب رسول ﷺ سے سرشار کلام کو جو بھی

قاری بہ طورِ عقیدت پڑھے گا، اس عمل کا ثواب براہِ راست علامہ ارشد القادری صاحب کو پہنچتا رہے گا۔ اس طرح ڈاکٹر غلام زرقانی صاحب نے یہ کتاب مرتب کر کے مرحوم و مغفور کے لئے حسناتِ جاریہ کا سامان مہیا کیا ہے۔ اس لئے بھی موصوف کی یہ سعیِ جمیل لائقِ تحسین و ستائش ہے۔

علامہ ارشد القادری علیہ الرحمہ کی شخصیت کا ایک اور پہلو بھی ہے جو میری نظر میں نہایت قابلِ قدر ہے اور جس کا ذکر اب ضبطِ تحریر میں نہ لایا گیا تو شاید آئندہ نسل اس پہلو سے واقف ہی نہ ہو۔ وہ ہے ان کے مصلحِ قوم و ملت یعنی رفارمر (Reformer) ہونے کا پہلو۔ وہ حضرت احمد رضا خاں بریلوی کے اس مسلک سے سختی کے ساتھ کاربند تھے کہ مسلم معاشرے کا کوئی بھی طریقہ کسی غیر مسلم معاشرے کے کسی بھی طرزِ عمل سے مشابہ نہ ہو۔ اس سلسلے میں میں اپنا ایک ذاتی تجربہ بیان کر رہا ہوں۔ مجھے زندگی میں صرف ایک بار علامہ کو دیکھنے اور ان کی تقریر سننے کا موقع ملا۔ یہ آج سے تقریباً نصف صدی پہلے کی بات ہے۔ دھتکیڈیہہ کے قبرستان سے باہر ”شبِ برات“ کے موقع پر ان کی تقریر تھی۔ اس زمانے میں شبِ برات کے موقع پر سارے جمشید پور میں جشنِ چراغاں ہوا کرتا تھا اور آتش بازی کے ساتھ شبِ برات منائی جاتی تھی۔ اس تقریر میں علامہ نے لوگوں کو سمجھایا کہ یہ غیر شرعی عمل اسلام میں حرام ہے اور شبِ برات کو تسبیح و تحمید و تحلیل سے شب بیداری ہی میں گزارنا چاہئے۔ موصوف نے عورتوں کو بھی قبرستان کے اندر جانے سے سخت ممانعت کی۔ بعد میں تحقیق کرنے پر معلوم ہوا کہ یہ علامہ ہی کی تقریر کا نتیجہ تھا کہ شبِ برات کے موقع پر اب جمشید پور میں آتش بازی نہیں ہوتی اور عورتیں بھی قبرستان کے اندر نہیں جاتیں۔ ظاہر ہے کہ وقتاً فوقتاً مختلف واعظ حضرات انہیں باتوں کو دہراتے رہے ہیں، لیکن صرف ان واعظوں کی نصیحتوں کا عوام پر اثر پڑتا ہے جن کی باتوں میں خلوص ہو، جن کے قول و فعل میں تطابق ہو اور جو محض گفتار کے غازی نہ ہوں۔

اس اعتبار سے ہم علامہ ارشد القادری کے کردار کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کرتے ہیں تو موصوف ایک مصلحِ قوم و ملت کی شکل میں ہمارے سامنے ابھرتے ہیں۔

علامہ ارشد القادری علیہ الرحمہ نعت گو ضرور تھے، لیکن انہیں ایک شاعر کہا جائے تو شاید ان کے ساتھ ناانصافی ہوگی، کیونکہ خود قرآن نے ان الفاظ میں شاعروں کی مذمت کی ہے:

وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوٗن

اس آیت سے تو صاف طور پر شعر گوئی کا عدمِ جواز نکلتا ہے۔ قرآن میں غالباً شعراء کی مذمت اس لئے کی گئی ہے کہ یہ لوگ جو کہتے ہیں وہ کرتے نہیں اور اپنے کلام میں عموماً غلو سے کام لیتے ہیں۔ علاوہ ازیں کفار مکہ قرآن کی فصاحت و بلاغت سے دنگ ہو کر حضور اکرم ﷺ کو شاعر قرار دیتے تھے۔ مذکورہ آیت سے کفار مکہ کے اس الزام کی نفی ہوتی ہے۔ جو حضرات شعر گوئی کی حمایت کرتے ہیں وہ بخاری و مسلم سے ابی بن کعب رضی اللہ عنہ کی اس روایت کا حوالہ دیتے ہیں کہ بقولِ سرورِ کائنات "ان من الشعر حکمة" (یعنی بعض شعر حکمت ہیں)۔ لہٰذا سب شعر برے نہیں ہوتے بلکہ ان میں فائدے کے بھی شعر ہوتے ہیں۔ شعر گوئی کی حمایت میں کہا جاتا ہے:

در شرفِ شعر رسولِؐ خدا
گفت بسے قول بمدح و ثنا
شعر کہ اصحابِ نبی گفتہ اند
چوں دُرو یاقوت و گہر شفتہ اند
شعر علیؓ گفت حسینؓ و حسنؓ
گفت انسؓ گفت اویسِؓ قرن
شعر کہ حسانؓ عرب گفتہ است
سیدِ کونین پذیر فتہ است
منع ز اشعار نہ کردش نبیؐ
نہی ازاں کار نہ کردش نبیؐ
بلکہ برو کرد ہزار آفریں
سیدِ کونین رسولِؐ امیں

صحابۂ کرام میں سے حضرت حسان رضی اللہ عنہ بہت بڑے نعت گو شاعر گزرے ہیں جنہیں حضور ﷺ بہت عزیز رکھا کرتے تھے۔ بخاری، ابوداؤد اور ترمذی نے حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا سے روایت کی ہے کہ حضور سرور کائنات صلی اللہ علیہ وسلم مسجد میں ایک ممبر حضرت حسانؓ کے لئے مخصوص رکھتے تھے، جس پر کھڑے ہو کر وہ اشعار پڑھتے تھے اور حضور صلی اللہ علیہ وسلم ان کی تعریف کرتے ہوئے فرماتے تھے کہ اللہ حسان کی تائید جبرئیل علیہ السلام کے ساتھ کرتا ہے۔ حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا کے حوالے سے مسلم نے روایت کی ہے کہ حضرت رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے شعراء کو فرمایا تھا کہ تم کفارِ قریش کی ہجو کرو، کیونکہ یہ عمل ان پر تیر برسانے سے سخت تر ثابت ہوگا۔ سرکار دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم یہ بھی فرمایا کرتے تھے کہ حسان نے کفار کی ہجو کر کے مسلمانوں کو شفا دی اور خود بھی شفا پائی۔

امام غزالی رحمۃ اللہ علیہ احیاء العلوم میں فرماتے ہیں:

”قالت عائشة رضی اللہ عنها کان اصحاب رسول الله علیه و سلم یتناشدون عنده الاشعار و هو یتبسم“

(حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا نے فرمایا کہ اصحاب رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم آپ کے سامنے اشعار پڑھتے اور آپ مسکراتے رہتے۔)

دار قطنی نے حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا سے اور شافعی نے عروہ سے روایت کی ہے کہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے شعر کی نسبت سے فرمایا:

”هو كلام فحسنه حسن و قبیحه قبیح“

(یعنی اس میں سے اچھا کلام بہت اچھا اور برا کلام بہت برا ہے)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعری کا ایک حصہ قابلِ تعریف ہے اور ایک حصہ قابلِ مذمت۔

نجم الغنی رام پوری نے اپنی کتاب ”بحر الفصاحت“ میں امام غزالی کی تصنیف ”احیاء العلوم“ کی منطقی بحث کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ”شعر کہنا جائز بلکہ مسنون ہے مگر خلافِ شرع اور واہیات مضامین باندھنا بالکل منع ہے اور قطعاً ناجائز ہے“۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس قسم کا شعر کہنا جائز یا مسنون ہے؟ اور کس قسم کا شعر کہنا ناجائز ہے؟ ظاہر ہے کہ وہ قصیدہ جو عورتوں کے حسن و جمال کی تعریف میں لکھا گیا ہو یا اس کی تشبیب جو آگے چل ”بازناں گفتن“ کی شرط کو پورا کر کے ”صنفِ غزل“ کی شکل میں نمودار ہوئی ہو، وہ شاعری جس پر ہم جنسی اور امرد پرستی کے غلبے کا شائبہ ہو، یا پھر وہ کلام جو سراسر رومانیت پر مبنی ہو ان تخلیقات کو شرعاً ناجائز ہی قرار دیا جائے گا۔ صحابۂ کرام کی وہ تخلیقات جنہیں رسول اللہ صلی اللہ علیہ و سلم نے پسند فرمایا اور جن کی مثالیں ہمارے سامنے اس وقت موجود ہیں، وہ صرف اللہ یا اس کے رسول کی تعریف یا اسلامی احکام کی ترغیب پر مبنی ہیں۔ نعت و حمد سے ہٹ کر حضرت حسانؓ کی جو شاعری ہوا کرتی تھی، وہ مقصدیت پر مبنی شاعری ہوا کرتی تھی۔ اس شاعری کا مقصد یہ تھا کہ اسلام کا پرچم بلند ہو، اخلاقیات کو فروغ حاصل ہو اور تمام انسانیت کی فلاح و بہبود ہو۔ بہ الفاظ دیگر اسلام اسی قسم کی شاعری کو روا رکھتا ہے جو اپنے اندر اعلیٰ نصب العین رکھتا ہو اور اعلیٰ انسانی اقدار سے وابستہ ہو۔ ورنہ فحاشی، ذہنی عیاشی، تلذذ پرستی پر مبنی یا اپنی ذات میں ڈوب کر اور عملی زندگی سے آنکھیں موند

کر تخلیق کی جانے والی داخلی شاعری کا اسلام میں کوئی مقام نہیں۔ اس طرح کے شعر کہنے والوں پر ”والشعر آء یتبعھم الغاؤن“ کی آیت اب بھی صادق آتی ہے۔ بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے آغاز میں ایسے بھٹکے ہوئے شاعروں کی تعداد بہت زیادہ ہے اور اعلیٰ نصب العین یا اعلیٰ انسانی اقدار کے حامل شاعروں کی تعداد بہت کم ہوگئی ہے۔ میری رائے میں ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت پر مبنی شاعری کا جواز اسلامی لٹریچر میں کہیں نہیں ملتا۔

کہنے کی غرض یہ ہے کہ علامہ ارشد القادری ان معنوں میں ”شاعر“ نہیں تھے، جن معنوں میں اس لفظ کو جاہلیت کے دور سے لے کر مابعد جدیدیت کی روشن خیالی کے دور تک کہا جاتا رہا ہے۔ علامہ موصوف صرف ”ناعت“ (یعنی نعت گو) تھے اور بس۔ سرورِ دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کی مدح سرائی میں کہے جانے والے کلام کو ”نعت“ اور اس نعت کے کہنے والے کو ”ناعت“ کہا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے سب سے بڑا ناعت خود باری تعالیٰ ہے، جس نے قرآن حکیم میں ”وَرَفَعنَا لَکَ ذِکرَکَ“ کہہ کر حضور ﷺ کی بزرگی و برتری کا حق ادا کردیا۔ اب اس کے آگے آپ کی عظمت بیان کرنے کے لئے کوئی انسان الفاظ کہاں سے لائے گا؟ سوائے اس کے کہ وہ بہ طور ”اقرار باللسان و اقرار بالقلب“ یہ کہے۔

بعد از خدا بزرگ توئی قصہ مختصر

بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے اوائل میں اردو ادب میں نعت گوئی کو جو فروغ حاصل ہوا، جس کثرت سے نعتیہ مجموعے شائع ہو رہے ہیں اور فنِ نعت گوئی کو جس طرح درجۂ اعتبار ملا ہے، اس کا سہرا علامہ احمد رضا خاں فاضل بریلوی کے سر بندھتا ہے۔ موصوف نے حب رسول سے مملو جس قسم کے نعتیہ اشعار کہے، اس نے جدید ترین نعت گوئی کے لئے راہ ہموار کردی۔ علامہ ارشد القادریؒ نے فاضل بریلوی علیہ الرحمہ سے اپنی ذہنی اور جذباتی وابستگی کا اظہار اس شعر کے ذریعہ کیا ہے!

کرم کی، رحم کی، امداد کی ہے آس ارشدؔ کو
خدا سے، مصطفیٰ سے، غوث سے، احمد رضا خاں سے

تصوف کی خانقاہی سلسلے میں ”وسیلے“ کی بڑی اہمیت ہے۔ جس طرح چراغ سے چراغ

روشن ہوتا ہے اسی طرح عرفانِ الٰہی کی تجلی بھی سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی جاتی ہے۔ آپ اس سلسلے کی کسی بھی کڑی کو پکڑ لیجئے، یہ آپ کو اصل منبعِ عرفان و آگہی تک پہنچا دے گی۔ یہیں سے ہماری شاعری میں نعت کے پہلو بہ پہلو منقبت کی اہمیت مسلم ہوتی ہے۔ لہٰذا علامہ ارشد القادری نے غوث پاک، خواجہ غریب نواز اور حضرت مفتیِ اعظم پر بھی نہایت کامیاب منقبتیں کہی ہیں۔

صنفِ نعت گوئی (خصوصاً اردو کی نعت گوئی) اپنے دامن میں موضوعات کی بے پناہ رنگا رنگی نیز وسعت و پہنائی رکھتی ہے۔ کہیں سرکارِ دو عالم کی سیرتِ پاک کا ذکر ہوتا ہے تو کہیں ان کے جمالِ حسنیٰ کا کہیں ان کے معجزوں کا ذکر ہوتا ہے تو کہیں ان کی حیات مبارکہ کے مختلف واقعات کو تلمیحات کی شکل میں بیان کیا جاتا ہے۔ کہیں آپ کو خوابوں میں دیکھنے کی تمنا کی جاتی ہے تو کہیں قبر و حشر میں دیدار کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے۔ کہیں سیدھے سادے الفاظ میں جذبۂ حب رسول صلی اللہ علیہ وسلم کا اظہار کیا جاتا ہے تو کہیں تشبیہات و استعارات کی مدد سے ”حدیثِ خلوتیاں“ بیان ہوتی ہے۔ لیکن علامہ ارشد القادری کی لکھی نعتوں کا مطالعہ کرنے پر نعت گوئی کے اتنے سارے پہلو ہمارے سامنے نہیں آتے۔ ان کے یہاں صرف ایک تڑپ، ایک کسک کا احساس ہوتا ہے جو ایک سچے عاشق کے دل میں دوری و مجبوری کی وجہ سے معرضِ وجود میں آتی ہے۔ ذیل کے اشعار میں جو اضطراری کیفیت، حزنیہ لَے اور کربِ اظہارِ تمنا موج زن ہے، اس سے کون انکار کرسکتا ہے؟

بہرِ دیدار مشتاق ہے ہر نظر دونوں عالم کے سرکار آجایئے
چاندنی رات ہے اور پچھلا پہر دونوں عالم کے سرکار آجایئے

☆☆☆

چاہنے والے ہی دنیا میں رہیں خانہ خراب
آپ اگر چاہیں تو یہ غم بھی گوارا ہو جائے

☆☆☆

جہانِ خاکی کے تیرہ بختو، تباہ کارو، خطا شعارو
کچھ اس طرح جاؤ آبدیدہ کہ ان کی رحمت کو پیار آئے

☆☆☆

نہ ہو گر داغِ عشقِ مصطفیٰ کی چاندنی دل میں
غلامِ با وفا محشر میں پہچانا نہ جائے گا

☆☆☆

کبھی وہ سحر بھی آتی کہ چراغ بجھتے بجھتے
ترے سنگِ در پہ بنتا مرے غم کا آشیانہ

☆☆☆

مری آہِ نارسا پر رہی طعنہ زن یہ دنیا
مرے دردِ دل کا عالم نہ سمجھ سکا زمانہ
غمِ عاشقی میں ارشدؔ یہی زندگی کا حاصل
کبھی آہِ صبح گاہی کبھی گریۂ شبانہ

یہ غمِ عاشقی کوئی معمولی غمِ عاشقی نہیں ہے، بلکہ دینِ عاشقی کا ایک جزوِ لاینفک ہے جو تمام عشقِ دنیوی ومجازی سے عظیم تر ہے۔ لہٰذا فرماتے ہیں:

ترے غم سے زندگی ہے تری یاد بندگی ہے
کہ ہے دینِ عاشقی میں یہ نمازِ پنج گانہ

اسی خیال کو امجد نجمی نے یوں قلم بند کیا ہے:

اشک بہا کر کروں، تیری یہاں جستجو
ہو یہی میری نماز، ہو یہی میرا وضو

ہر نعت گو شاعر کو مدینے کی سرزمین سے جذباتی لگاؤ ہوتا ہے۔ اس لئے بھی کہ یہاں سرورِ دوعالم صلی اللہ علیہ وسلم کا روضۂ اقدس ہے اور اس لئے بھی کہ یہی وہ سرزمین ہے جہاں حضور اقدس صلی اللہ علیہ وسلم کے آخری دس گیارہ سال کے اندر اسلامی معاشرہ کے سارے اصول وضوابط مرتب ہوئے، یعنی اسلام کی روشنی یہیں سے پھوٹی اور سارے جہاں پر چھا گئی۔ لہٰذا ارشد القادری اپنے ایک قطعہ میں فرماتے ہیں:

مدینے میں دل کا نشاں چھوڑ آئے
فضاؤں میں آہ و فغاں چھوڑ آئے
جدھر سے بھی گزرے جہاں سے بھی گزرے
محبت کی اک داستاں چھوڑ آئے

اسی طرح ایک اور قطعہ میں فرماتے ہیں:

چراغِ طیبہ کی روشنی میں جو ایک شب بھی گزار آئے
وہ دل کو روشن بنا کے اٹھے وہ اپنی قسمت سنوار آئے
کچھ ایسی پی ہے شرابِ الفت وہیں کھڑے ہیں خبر نہیں ہے
نہ در ہوا بند مے کدے کا نہ ہوش میں بادہ خوار آئے

ارشد القادری کے ذیل کے نعتیہ اشعار ملاحظہ فرمائیے، جن میں گنبدِ خضرا اور سرزمین طیبہ سے شاعر کے بے پناہ جذباتی لگاؤ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

ٹوٹ جائے غم وکلفت کی چٹانوں کا غرور
سبز گنبد سے اگر دل کی صدا ٹکرائے

ان کے روضے پہ بہاروں کی وہ زیبائی ہے
جیسے فردوس پہ فردوس اتر آئی ہے

علامہ موصوف نے اپنی ایک نعت کے آٹھ اشعار میں

ع "مدینہ چھوڑ کر اب ان کا دیوانہ نہ جائے گا"

پر گرہ لگائی ہے، لیکن ہر شعر اپنے اندر ایک "کیفیتِ جداگانہ" لئے ہوئے ہے۔ مثلاً ذیل کے دو شعر ملاحظہ فرمائیے:

یہ مانا خلد بھی ہے دل بہلنے کی جگہ لیکن
"مدینے چھوڑ کر اب ان کا دیوانہ نہ جائے گا"

جو آنا ہے تو خود آئے اجل عمرِ ابد لے کر
''مدینے چھوڑ کر اب ان کا دیوانہ نہ جائے گا''

ارشد القادری نے ''ساقی نامہ'' کے عنوان سے ایک نظم بھی لکھی ہے۔ اردو کے اساتذہ ''ساقی نامہ'' عموماً مثنوی کی شکل میں لکھتے ہیں، لیکن علامہ کی نظم ''ساقی نامہ'' مسدس کی شکل میں ہے۔ یہاں ساقی سے شاعر کی مراد ''ساقی کوثر'' ہے۔ اس طرح یہ نظم نئے انداز کی ایک نعتیہ نظم ہے۔

اسلام میں لفظ ''نور'' ایک الگ اصطلاح ہے، جو مابعد الطبیعی اور روحانی کیفیات سے وابستہ ہونے کی وجہ سے اپنے اندر معنویت کی ایک وسیع کائنات پوشیدہ رکھتی ہے۔ سورۂ نور کی ایک چھوٹی سی آیت ہے:

﴿ اللهُ نُورُ السَّمٰوٰتِ وَالْارض ﴾

جس کا سیدھا ترجمہ ہوتا ہے ''اللہ آسمانوں اور زمین کا نور ہے''۔ اس آیت کے الفاظ اتنے صاف ستھرے ہیں کہ کسی قسم کی پیچیدگی کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ لیکن مختلف ترجمہ نگاروں نے اس کا مختلف انداز سے ترجمہ کیا ہے۔ بہتوں نے تو اسی طرح ترجمہ کیا ہے جیسا میں نے اوپر لکھا ہے۔ لیکن بعض حضرات نے لکھا ہے ''اللہ نور دینے والے ہیں آسمانوں اور زمین کے''۔ اس سلسلے میں میری جستجو جاری رہی ہے کہ ایک جملے کے الگ الگ متضاد ترجمے کیسے ہو سکتے ہیں؟ جو لوگ دوسری قسم کے ترجمے کو صحیح باور کرتے ہیں، ان کا کہنا ہے کہ عربی زبان کے قواعد کی رو سے دونوں طرح کا ترجمہ ہوسکتا ہے۔ اس جواز پر اظہار رائے کرنے کا میں اپنے آپ کو اہل نہیں سمجھتا۔ لیکن کم از کم اتنا تو کہہ سکتا ہوں کہ قرآن حکیم کا اسلوب ہی اس قدر ایجاز و اختصار پر مبنی ہے کہ اس کے چند الفاظ کے اندر کئی جہانِ معنی آباد ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں جس زبان میں اس کا ترجمہ کیا جاتا ہے، اس کی اپنی مجبوری بھی ہوتی ہے۔ مثلاً انگریزی میں ''نور'' کے مساوی کوئی لفظ ہے ہی نہیں Marmaduke Pickthall نے مذکورہ آیت کا یوں ترجمہ کیا ہے:

"Allah is the light of the heavens and the earth"

لیکن ''نور'' کا ترجمہ ''light'' نہیں ہے، کیوں کہ نور کا تعلق روحانیت سے ہے، جو غیر مرئی ہے، جب کہ light '' کا تعلق اسی مادی اور مرئی کائنات سے ہے۔ ''light'' کا ذکر آتے ہی

ذہن فوٹن (Photon) اور برقی مقناطیسی لہر (Electro-Magnetic-Waves) کی طرف جاتا ہے۔ لیکن ”نور“ اس قسم کے تصورات سے مبرا ہے۔ ”light“ اور ”نور“ میں سب سے اہم فرق یہ ہے کہ ”light“ ایک ایسی توانائی (Energy) کا نام ہے جو مادہ (Matter) میں تبدیل ہو سکتی ہے اور پھر یہ مادہ بھی توانائی میں تبدیل ہو سکتا ہے۔ لیکن ”نور“ اس روحانی کیفیت کا نام ہے جو کبھی مرئی شکل اختیار نہیں کر سکتی۔ جماعتِ اہلِ سنت کا بنیادی عقیدہ ہے کہ اللہ نے اپنے نور سے محمد صلی اللہ علیہ وسلم کا نور پیدا کیا اور اس نور سے سارے جہاں کے انوار پیدا کئے گئے۔ تصوف میں نور کی بڑی اہمیت ہے۔ راہِ سلوک میں جب مرید اپنے شیخ کی رہنمائی میں مجاہدہ و تزکیۂ نفس کے بعد عبادت و ریاضت کے ایک مخصوص مرحلے تک پہنچتا ہے، تو اس کے سامنے مختلف رنگوں کے انوار کے دریچے وا ہونے لگتے ہیں اور وہ شخص اپنے شیخ کی مدد سے ان رنگوں کی شناخت کرنے لگتا ہے کہ آخر کون سا ”نور“ فرشتے کا ہے، کون سا ”نور“ شیطان کا ہے، کون سا ”نور“ رسول کا ہے اور کون سا ”نور“ اللہ کا ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ ”اللہ کا نور“ دیکھنے کی حالت آجائے تو سالک ”مجذوب“ بن جاتا ہے۔ بہرکیف میدانِ تصوف میں یہ سب راز و نیاز کی باتیں ہیں، جو شیخ اور مرید کے درمیان محدود رہتی ہیں۔ لیکن کبھی کبھی یہ چیزیں اسمگل (Smuggle) ہو کر ہم جیسے عام آدمیوں کے پاس بھی پہنچ جاتی ہیں۔ غرض کہ ایک مردِ عارف کو مشق و مزاولت اور مجاہدہ و مراقبہ کے بعد رسول کے نور کا عرفان حاصل ہوتا ہے۔ اب آیئے، اس رسول کے نور کے بارے میں ہمارے مختلف بزرگانِ دین نعت کی شکل میں کیا کہتے ہیں؟ اس پر ایک طائرانہ نظر ڈالیں:

۱۔ حضرت عباس بن عبدالمطلب رضی اللہ عنہ کہتے ہیں!

وَ اَنتَ لمَّا وُلِدتَ اَشرَقَتِ الارضُ وَضاءَت بنُورِكَ الاُفُقِ

ترجمہ: اور آپ جب پیدا ہوئے تو زمیں چمک اٹھی اور افق آپ کے نور سے روشن ہو گیا۔

۲۔ حضرت علی مرتضی رضی اللہ عنہ فرماتے ہیں:

وَ كُنَّا بِمَراٰةَ نَرىَ النُّورَ وَالهُدٰى
صَباحاً مَساأً رَاحَ فِينَا اَوِ اغتَدٰى

ترجمہ: اور جب ہم ان کو دیکھتے تو نور و ہدایت کو دیکھتے، صبح اور شام جب وہ ہم میں چلتے

پھرتے یا صبح کو (گھر سے) نکلتے۔

۳۔ امام زین العابدین رضی اللہ عنہ فرماتے ہیں:

مَن وَّجْهُه شَمْسُ الضُّحٰی مَن ذَاتُه بَدرُ الدُّجیٰ
مَن ذَاتُه نُورُ الهُدٰی مَن کَفُّه بَحرُ الهَمَمْ

ترجمہ: وہ جن کا چہرہ مہرِ نیم روز ہے اور جن کا رخسار ماہ کامل ہے۔ جن کی ذات نورِ ہدایت ہے، جن کی ہتھیلی سخاوت کا سمندر۔

۴۔ حضرت خواجہ قطب الدین بختیار کاکی رحمۃ اللہ علیہ فرماتے ہیں:

اے از شجاعِ روئے تو خورشید تاباں را ضیا
آنی کہ ہستی را شرف بالا تر از عرشِ علا
گرچہ بہ صورت آمدی بعد از ہمہ پیغمبراں
اما بہ معنی بودۂ سرخیلِ جملہ انبیا

۵۔ حضرت مولانا جلال الدین رومی رحمۃ اللہ علیہ فرماتے ہیں:

سید و سرور محمد نورِ جاں — بہتر و مہتر شفیعِ مذنباں
با محمد نورِ عشقِ پاک جفت — بہرِ عشقِ پاک را لولاک گفت
گر نہ بودے بہرِ عشقِ پاک را — کے وجودے دادمے افلاک را

مندرجۂ بالا بزرگانِ دین کے خیالات وجذبات سے متاثر ہو کر

حضرت حسن رضا بریلوی فرماتے ہیں:

اس چہرۂ پر نور کی وہ بھیک تھی جس نے
مہر و مہ و انجم کو پر انوار بنایا

اور پھر علامہ فاضل بریلوی کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں:

تو ہے سایہ نور کا ہر عضو ٹکڑا نور کا
سایہ کا سایہ نہ ہوتا ہے نہ سایہ نور کا

چونکہ علامہ ارشد القادری بھی ان اکابرین سے متاثر ہیں، اس لئے فرماتے ہیں:

جمالِ نور کی محفل سے پروانہ نہ جائے گا
"مدینہ چھوڑ کر اب ان کا دیوانہ نہ جائے گا"

وہ نورِ اول، سراپا رحمت، عطا کے پیکر، خدا کی نعمت
وہ مونس و غم گسار بن کر، دکھی دلوں کے قرار آئے

نورِ اول تو ذاتِ باری تعالیٰ ہی ہے، لیکن یہاں نورِ اول سے مراد تمام مخلوقات کے اندر سب سے پہلا نور یعنی نورِ محمدی ہے۔

ایک سچا عاشقِ رسول وہ ہے، جس کی یہ تمنا ہوتی ہے کہ جس وقت "دمِ واپسیں برسرِ راہ" ہو تو اس وقت نورِ محمدی کا جلوہ پیشِ نظر ہو۔ اگر ایسا نہ ہوتا ہو تو کم از کم اس کی تاریک لحد نورِ محمدی سے منور ہو جائے۔ اس پس منظر میں جہاں علامہ ارشد القادری بڑے والہانہ اور از خود رفتگی کے عالم میں کہتے ہیں:

اے خوشا بخت کہ جب موت کی ہچکی آئے
نور والے ترے جلووں کا نظارا ہو جائے

وہیں علامہ فاضل بریلوی بڑے لطیف انداز میں ربودگی کی کیفیت سے سرشار ہو کر کہتے ہیں:

لحد میں عشقِ رخِ شہہ کا داغ لے کے چلے
اندھیری رات سنی تھی، چراغ لے کے چلے

غالباً اسی خیال سے متاثر ہو کر علامہ ارشد القادری نے حضرت مفتیِ اعظم علیہ الرحمہ کی منقبت میں یہ کہا ہے:

قبر بھی منزلِ عشاقِ نبی ہے یارو
کہ وہیں چہرۂ زیبا کا نظارا ہوگا
شمعِ عشقِ رخِ شہہ ساتھ گئی ہے جب تو
روز و شب مرقدِ نوری میں اجالا ہوگا

اور جب میں علامہ ارشد القادری کے ذیل کے منقبت کے اشعار پڑھتا ہوں (جو انہوں

نے غوث الاعظم کے لئے لکھتے ہیں):

مرہم ہو یا کہ نشترِ غم سب ہے خوش گوار
جب تم ہی خود ہو درد کا درماں مرے لئے
داغِ دلِ غریب ہے ہم رنگِ لالہ زار
ہے شامِ آرزو کا چراغاں مرے لئے

تو مجھے محسوس ہوتا ہے کہ علامہ ارشد القادری ایک اچھے غزل گو شاعر ہو سکتے تھے، لیکن اللہ تعالیٰ نے انہیں بال بال بچالیا اور وہ اچھے شاعر ہونے کے بجائے ایک اچھے ''ناعت'' بن گئے۔

علامہ کے نعتیہ کلام کی وہ خصوصیت جو مجھے سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے، وہ یہ کہ اس میں تصنع زدہ رنگ آمیزی کا شائبہ تک نہیں گزرتا۔ اس میں وہ عشق نہیں جو محض دکھاوے کا ہو، وہ تڑپ نہیں جو دل کی گہرائیوں سے نہ نکلی ہو۔ موصوف کی نعتوں کا سرمایہ کمیت و مقدار کے اعتبار بہت کم سہی، لیکن کیفیت و اثر آفرینی کے لحاظ سے کئی بھاری بھرکم دیوانوں پر بھاری ہے۔ ان کا اسلوب نہایت صاف ستھرا، عام فہم اور چبھتا ہوا ہے۔ ان کا نعتیہ کلام حضورِ اقدس کی سیرت پاک اور صورتِ انور کا محض بیانیہ اظہار نہیں، بلکہ خالص عشقِ رسول سے وابستہ نیز وارداتِ قلبی پر مبنی وجدانی اور انجذابی کیفیت کا ایک ایسا انوکھا نمونہ پیش کرتا ہے جو ہمارے ادب میں خال خال ہی نظر آتا ہے۔ آخر ایسا کیوں نہ ہو؟ زندگی بھر عشقِ سرکارِ دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کے کرب و درد و اضطراب کی کیفیت کو سینے سے چمٹائے ہوئے نہ جانے وہ کہاں کہاں پھرتے رہے ہیں!

عرب سے بغداد کی زمیں تک، نجف سے اجمیر کی گلی تک
ہزار ناموں سے ان کو ارشدؔ کہاں کہاں ہم پکار آئے

ٹوٹی ہوئی پتیاں

(اسلام پرویز)

جدید نسل کا ایک ذہین شاعر

اسلام پرویز جدید تر نسل کے بہت ہی ذہین شاعر ہیں۔ جدید تر نسل سے میری مراد شاعروں کے اس قبیلے سے ہے جو اپنے پیش رو جدید شاعروں کی بتلائی ہوئی راہوں سے ہٹ کر

ایک نئی راہ دریافت کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اسے ابھی اس مقصد میں کامیابی حاصل نہیں ہوئی ہے۔ یوں تو جدید تر نسل کے اس شاعر کو اپنے پیش رووں کی طرح اس امر کا احساس ہے کہ دورِ جدید کا آدمی تمناؤں کی دیواروں پر کیل سے لٹکا ہوا ہے، چیل کوّے اس کے مردہ جسم کو نوچ نوچ کر کھا رہے ہیں اور اس کا احساسِ شکست دیمک بن کر اس کے وجود کو چاٹ رہا ہے۔ لیکن ماحول کی اس کریہہ المنظری کے باوجود شاعر خود کو ایسا پرندہ تصور کرتا ہے جو اپنے زخمی بازووں کے خون سے فضاؤں میں دور تک رنگ بھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ ماحول کے ہر ٹکڑے میں نہ جانے عکسِ لب و رخسار کی کتنی رنگین داستانیں پوشیدہ ہیں۔

لیکن یہی کیا کم ہے کہ آج شاعر کا احساسِ خودی جاگ اٹھا ہے اور یہ احساس بذاتِ خود ایک ایسا آئینہ ہے جس میں شاعر کو کم از کم اپنا اصلی چہرہ تو دکھائی دینے لگتا ہے۔ جدید تر نسل کی ایک اور اہم خصوصیت جو ہماری توجہ اپنی طرف منعطف کرتی ہے، یہ ہے کہ ہمارے ملک کے غریب و نادار عوام کا دکھ درد جسے ترقی پسندوں نے خطیبانہ انداز میں پیش کر کے اپنے لئے رسوائی کا سامان فراہم کیا تھا اور جس کے ردِ عمل کے طور پر جدیدیوں نے بالآخر اسے شجرِ ممنوعہ قرار دے دیا ہے، اسے یہ جدید تر نسل اپنے فنِ پارے میں سمونے کی پھر سے کوشش کرتی ہے مگر ایک نئی فن کارانہ ہوش مندی کے ساتھ۔ اسلام پرویز کا یہ شعر بطورِ مثال پیش کرنا چاہوں گا۔

اس طرح ساری عمر میں مفلس بنا رہا
جا جا کے ہسپتال لہو بیچتا رہا

اس شعر میں کرب و درد کا نہ جانے کتنا گہرا سمندر ٹھاٹھیں مار رہا ہے۔ اسلام پرویز جدید تر نسل کے ایک ایسے باشعور اور ہنر مند شاعر ہیں جن سے ہماری بڑی امیدیں وابستہ ہیں۔ ان کا فن ارتقائی مرحلوں سے گزر رہا ہے۔ اسے ابھی اور نکھرنا اور تابناک بننا ہے۔ اسلام پرویز کے اندر کا فن کار اپنے اس عظیم منصب سے واقف ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کے اس پہلے شعری مجموعے کی پذیرائی کا جائز حق ادا کیا جائے تا کہ وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اور بھی بہتر تخلیقات کے لئے مہمیز کر سکیں۔

کن فیکون

(اسلم بدر)

میں اسلم بدرؔ کی جمالیاتی تخلیق اور تخلیقی جمالیات دونوں سے متاثر ہوں۔ اسلم بدرؔ کو اس بات کا احساس ہے کہ بیانیہ ڈسکورس کو جذباتی کیف واثر سے ہم کنار کر کے شاعری کے علاقے تک کھینچ لانے کا سب سے موثر وسیلۂ اظہار صنفِ مثنوی ہے۔ جب وہ

میں کیا ہوں کہ سبب کہ استعارہ
منظر ہوں، نظر ہوں یا نظارہ

کا جواب تلاش کرنے کے لئے نکلتے ہیں تو انہیں مختلف قسم کے فلسفیانہ اور سائنسی نظریات سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ دورِ قدیم سے لے کر عہدِ جدید تک مختلف مفکروں کے نظریات اور مختلف مذاہب کے فلسفیانہ عقائد میں وہ ''ذات'' کے اسرار و رموز کی دریافت کے لئے کوشاں نظر آتے ہیں۔ ان بابت ''مَن عَرَفَ نَفسَه' فَقَد عَرَفَ رَبَّه'' کا مقولہ مشعلِ راہ ثابت ہوتا ہے۔ بالآخر اس ٹھوس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ

اب اسلم زیادہ صفائی نہ دے
خدا ہر طرف ہے دکھائی نہ دے

مثنوی ''کن فیکون'' میں شاعر زمان و مکان، حدوث و قدوم نیز وجود و عدم کی ثنویت (dualism) کے باہمی ربط پر بڑے بھرپور انداز میں روشنی ڈالتا ہے۔ قدم قدم پر اسے جذبۂ استعجاب کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

اقبالؔ کی شہرۂ آفاق نظم ''اسرارِ خودی'' کی ٹکنک کو اپناتے ہوئے تشبیہات و استعارات نیز اشارات و کنایات کی مدد سے اسلم بدرؔ خشک فلسفیانہ موشگافیوں میں بھی روح پھونک دیتے ہیں۔ اس طویل نظم کے مختلف حصوں میں شاعر نے موضوع کی مناسبت سے مثنوی کی مختلف بحروں کا استعمال کیا ہے اور کہیں کہیں مروجہ بحروں سے انحراف بھی کیا ہے۔ اس طرح اس نے نظم میں یک لہجہ پن (monotony) کے بجائے تنوع پیدا کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

اسلم بدرؔ پیشے کے اعتبار سے انجینئر ہیں۔ اس لئے ان کا سائنسی شعور نہایت پختہ اور ذہن بالکل صاف ہے۔ مجھے یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ گزشتہ صدی کی ساتویں دہائی میں میں نے اردو شاعری میں سائنسی متھ (scientific myth) قائم کرنے کا جو سلسلہ شروع کیا تھا، اس کا تسلسل بلکہ اگلا قدم اسلم بدرؔ کی اس مثنوی ''کن فیکون'' میں پایا جاتا ہے۔ اس مثنوی کو میں سائنسی ایپک (scientific epic) کا درجہ دیتا ہوں۔ امید ہے اسلم بدرؔ کے اس انوکھے تجربے کی مناسب پذیرائی ہوگی۔

کیا مذاق ہے

(اسمٰعیل آذر)

پست قد، گول چہرہ اور سانولے رنگ والے، مرنج مرنجاں طبیعت کے مالک، ذاتی گفتگو کے دوران بے پناہ سنجیدگی لئے ہوئے، مشاعروں کو قہقہہ زار بنانے کے باوجود لبوں پر مسکراہٹ تک نہ لانے والے، ماحول کے انتشار و فتور پر دل ہی دل میں کڑھتے ہوئے سماج کے رستے ناسور پر نشتر زنی کرنے والے، اپنے اندر یاس و حرماں کا طوفان دبائے رکھ کر دوسروں کے لئے تفننِ طبع کا سامان فراہم کرنے والے یہ ہیں اڑیسہ کے ہر دلعزیز مزاح نگار شاعر اسمٰعیل آذر۔ ان کی شہرت کی خوشبو تنگنائے اڑیسہ سے نکل کر پوری اردو دنیا کی فضائے بسیط میں پھیل چکی ہے۔ ان کی شاعری کا دائرۂ عمل نہ مشاعروں تک محدود ہے نہ ٹیوی تک، بلکہ ان کی شاعری قارئین کے خوابیدہ جذبات کو گدگداتے ہوئے ان کے ذہن و شعور کو جھنجھوڑنے کا فرض بھی انجام دیتی ہے۔ اردو شاعری میں طنز و مزاح کی عظیم روایت جو ریختی، ہجو گوئی اور گلابی اردو کے دور سے شروع ہو کر اپنا رنگا رنگ لباس بدلتی ہوئی اکبر الہٰ آبادی، مجید لاہوری، ضمیر جعفری، راجہ مہدی علی خاں، دلاور فگارؔ، شوکت تھانوی، اور رضا نقوی واہیؔ کے رشحاتِ قلم کی راہوں سے ہم تک پہنچی ہے، اسماعیل آذرؔ اسی روایت کی ایک کڑی ہیں۔ یوں تو بچپن سے ہی ان کی طبیعت طنز و مزاح کی جانب مائل تھی، لیکن ۱۹۷۲ء میں انہوں نے اپنی شعر گوئی کا آغاز سنجیدہ شاعری سے کیا۔ ابتدائی دور میں سید حرمت الاکرام سے اصلاح لی اور اردو شاعری کے تقریباً تمام فنی رموز و نکات سے واقف ہو گئے۔ اس کے بعد انہوں نے جب

۱۹۷۸ء سے باقاعدہ مزاحیہ شاعری شروع کی، تو رضا نقوی واہؔی سے وابستہ ہو گئے اور اب تو وہ واہؔی صاحب سے فارغ الاصلاح ہونے کی سند حاصل کر چکے ہیں۔ انہوں نے چند غزلیں بھی کہی ہیں، لیکن ان کا اصل تخلیقی جوہر ان کی مزاحیہ نظموں ہی میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ سماج میں جہیز کی ناروا رسم، الکشن کے دوران سیاسی رہنماؤں کے جھوٹے وعدے، دفتر کے جانے آنے میں عام لوگوں کی دشواریاں، کلام کے سرقے سے نااہلوں کا راتوں رات شاعر بن بیٹھنا، ٹیچرس ٹریننگ اگزامنیشن میں معلموں کا ناجائز طریقۂ کار، سنگیت کار کے گھر سے چور مایوس ہو کر لوٹنا غرض کہ اس قسم کے نہ جانے کتنے دلچسپ اور متنوع موضوعات ہیں جو آذر کے فن کی گرفت میں آ کر ایک انوکھا روپ دھار لیتے ہیں۔ اسمٰعیل آذؔر نے اپنا منفرد اسلوب خود ڈھونڈ نکالا ہے۔ روانی اور سلاست ان کی شاعری کا خاصہ ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے انہوں نے الفاظ کو موتیوں کی لڑی کی طرح یکجا پرو دیا ہے۔ موصوف باتوں سے باتیں پیدا کرنے کا گر جانتے ہیں۔ بعض مقامات پر انہوں نے ایسے خالص دکنی اردو میں بھی چند مزاحیہ نظمیں کہی ہیں جو اپنی مثال آپ ہیں۔ میری نظر میں ان کی وہ نظمیں سب سے زیادہ اہم اور وقیع ہیں جن میں انہوں نے اڑیسہ کی مزاحیہ لوک کہانیوں کو نظم کی شکل عطا کی ہے۔ اردو کی مزاحیہ شاعری میں ان کا یہ تجربہ بالکل اچھوتا ہے اور اس میدان میں ان کا کوئی ثانی نظر نہیں آتا۔

اسمٰعیل آذر نے ۱۹۴۲ء میں اس عالمِ خیر و شر میں آنکھیں کھولیں۔ فارسی میں بی۔ اے آنرز کرنے بعد فی الحال اڑیسہ اسٹیٹ آرکائیوز میں آرکی وسٹ کے عہدے پر فائز ہیں۔ امید ہے کہ ان کا یہ پہلا شعری مجموعہ ہاتھوں ہاتھ لیا جائے گا اور انہیں مستقبل میں بجا طور پر اپنے استاد حضرت رضا نقوی واہی کا جانشیں قرار دیا جائے گا۔

جوئے کہکشاں

(امجد نجمؔی)

’بزمِ سخن‘ کی کسی تقریب میں میں نے ایک دفعہ کہا تھا کہ ”قبلہ امجد نجمی کے کلام کا ”میں“ نے جتنا گہرا مطالعہ کیا ہے ”کسی اور“ نے نہیں کیا اور میں نے ”موصوف“ کے کلام کا جتنا گہرا مطالعہ کیا ہے ”کسی اور“ کے کلام کا اتنا نہیں کیا اور میں اپنے اس قول پر اب بھی قائم ہوں۔ اس لئے

امجد نجمی کے دوسرے مجموعۂ کلام ''جوئے کہکشاں'' کی ترتیب کا حق پہلے مجھے پہنچتا ہے۔ میں اپنے اس فرض سے کس حد تک سبکدوش ہو سکا ہوں اس کا فیصلہ اربابِ نظر ہی کر سکتے ہیں۔ البتہ مجھے اتنا ضرور کہنے دیجئے کہ میں نے موصوف کی شاعری کے تقریباً تمام اہم رجحانات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

ترتیب کے دوران مجھے اس بات کا شدید احساس ہوا کہ امجد نجمی کے پہلے مجموعۂ کلام ''طلوعِ سحر'' کی بہت سی نظموں کو زیرِ نظر مجموعہ کے مختلف ابواب میں شامل ہونا چاہئے تھا۔ چنانچہ ان کی شاعری کے کسی رجحان سے متعلق حتمی رائے قائم کرنے سے پہلے اس کو ''طلوعِ سحر'' کی روشنی میں دیکھنا ہوگا۔ (ویسے زیرِ نظر مجموعہ کا ہر باب بذاتِ خود ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے)۔ ''طلوعِ سحر'' کی اشاعت (۱۹۶۰ء) کے بعد جو نظمیں معرضِ تخلیق میں آئی ہیں انہیں میں نے سب سے پہلے ''شہرِ فن'' کے عنوان سے یکجا پیش کیا ہے۔ اس کے بعد ''متاعِ فکر'' میں ان کی فلسفیانہ اور متصوفانہ نظمیں شامل ہیں، جس کی پہلی نظم ۱۹۲۲ء کی ہے۔ ''دانش و دل'' کے باب میں ان کی وطنی، سماجی اور تاثراتی نظمیں شامل ہیں، آخر میں ''وادی وادی'' کے تحت ان کی غزلوں کو شاملِ اشاعت کیا گیا ہے۔ جن کی تخلیق کا عرصہ تقریباً نصف صدی پر پھیلا ہوا ہے۔

قبلہ امجد نجمی کی خواہش تھی کہ ان کی صرف جدید نظمیں ہی شاملِ اشاعت کی جائیں کیونکہ جدید شاعری کے اس دور میں ممکن ہے ان کی دوسری قسم کی نظمیں سازِ بے ہنگام تصور کی جائیں۔ لیکن میری نظر میں شاعری جدید یا قدیم نہیں ہوتی بلکہ اچھی یا بُری ہوتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے میں نے موصوف کے ہر دور کی اچھی نظموں کو اس انتخاب میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔

''شہرِ فن'' کے تحت امجد نجمی کی جو جدید نظمیں شامل ہیں وہ محض زمانی اعتبار سے جدید نہیں ہیں بلکہ مزاج کے لحاظ سے بھی موصوف کی اس سے قبل کی نظموں سے مختلف اور عصرِ حاضر کی جدید نظموں کے مزاج سے بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں اور اردو کی جدید شاعری کے سرمایے میں قابلِ قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ جہاں تک میرا خیال ہے ان کی روش میں یہ نئی تبدیلی اسپین کے مشہور علامتی شاعر جعان رمعون جیمنیز کی طویل نظم ''پلاٹرو اور میں'' کو اردو لباس دینے کے بعد رونما ہوئی ہے۔ ''پلاٹرو اور میں'' کا ترجمہ تو جدید شاعری کا محض محرک تھا ورنہ ان کی جدید نظموں کا مزاج ان کی

اپنی مخصوص افتادِ طبع اور ذکاوتِ فطری کا آئینہ دار ہے۔ اسے اردو کی جدید شاعری کی خوش قسمتی تصوّر کرنا چاہیے کہ ایک ایسا شاعر جو جوشؔ، حفیظؔ یا جمیل مظہریؔ کا ہم عصر ہے "پیاسا" جیسی نظم کی تخلیق میں کامیاب ہو سکا ہے۔ جس میں دورِ حاضرہ کے انسان کی آشفتہ سامانی اور پریشان مزاجی کے علاوہ اس کے ذوقِ جستجو کی ناکامی کے المیہ کی خوبصورت عکاسی کی گئی ہے۔ اس نظم کو میں اردو ادب کی کامیاب علامتی نظموں میں شمار کرتا ہوں۔ نئی قدروں کے اہتمام کے باوجود شاعر کی نظر میں پرانی قدروں کی جو اہمیت اب بھی باقی ہے وہ ان کی مختصر سی علامتی نظم "دیا" سے ظاہر ہوتی ہے۔ جہاں نظم "ہوٹل میں ہو" میں موجودہ تہذیب کے کھوکھلے پن کی عکاسی کی گئی ہے وہیں شاعر نے نظم "روح تشنہ کام ہے" میں موجودہ صنعتی ترقی کے باوجود "چاندنی میں حدتوں" اور "روشنی میں ظلمتوں" کا پتا لگایا ہے اور جسمانی فراغت اور آسائش کے پہلو بہ پہلو روحانی تشنگی کے شدید احساس کا اظہار کیا ہے۔ تکنک کے لحاظ سے ان کی دیگر جدید نظموں "پیچ و تاب" "روشنی کم ہے" "شبِ طولِ الم" اور "کاروانِ حیات" کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ نظم "تم اگر چاہو" میں پیکریت کے علاوہ نورومانیت کا پرتو واضح ہے۔

"متاعِ فکر" کے تحت ان کی جو فلسفیانہ اور متصوفانہ نظمیں شامل ہیں وہ میری نظر میں خصوصی اہمیت کی حامل ہیں۔ کیوں کہ ان نظموں میں شاعر مربوط فکر کو منظم جذبات کی سطح تک لانے میں کامیاب ہوا ہے۔ چنانچہ یہ تخلیقات بجا طور پر ادبِ عالیہ کا درجہ پا سکتی ہیں۔ ان نظموں میں وہ اقبالؔ کے آہنگ سے بے حد متاثر نظر آنے کے باوجود اقبالؔ کے فلسفے سے متاثر نہیں ہیں۔ ان کا اپنا متصوفانہ مزاج ہے اور غالب کے قول "صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے" پر یقینِ کامل رکھتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ پہاڑ، شجر، کرمکِ شب تاب، شبنم، تارے، کہکشاں، شہاب، ماہتاب، خورشیدِ عالم تاب، دھنک وغیرہ ان کی خصوصی توجہ کے مرکز بنتے ہیں اور حقائق کی جستجو کے ساتھ ساتھ امجد نجمی اپنے آپ کو تلاش کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً

مجھ کو من نوری کی قدرت نے عطا کی ہے چمک
اور پوشیدہ ہے مجھ میں نحنُ اقرب کی جھلک

(کرمکِ شب تاب)

سراپا رفعت و عظمت ہے گو تری ہستی   ہے تجھ سے اشرف و اعلیٰ مگر مری پستی

(پہاڑ)

حیات و ممات کے موضوعات سے متعلق نظمیں ''ماتمِ وہاب''، ''زندگی اور اجل'' وغیرہ کافی موثر ہیں اور ان کی نظمیں ''زندگی'' اور ''زندگی کارواں'' وغیرہ ان کی فلسفیانہ افتادِ طبع کی زائیدہ ہیں۔

''دانش و دل'' کے تحت پیش کی ہوئی وطنی، سماجی اور تاثراتی نظمیں ان کے موضوعات میں تنوع کا احساس دلاتی ہے۔ حالانکہ بادی النظر میں ان کی ایسی نظموں پر ترقی پسند تحریک کے اثرات کا گمان گزرتا ہے، لیکن دراصل ان کی وطنی اور سماجی شاعری کا آغاز ۱۹۲۰ء سے ہو چکا تھا جس کا ثبوت ''طلوعِ سحر'' میں شامل شدہ بعض وطنی اور سماجی نظمیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس وقت ترقی پسند تحریک کا وجود ہی نہیں تھا۔ میری دانست میں گوپ بندھو داس نے اڑیا ادب میں جس ستیہ بادی اسکول کی بنا ڈالی تھی، امجد نجمی کی اردو کی وطنی اور سماجی نظموں پر اس کا گہرا اثر ہے۔ اڑیا زبان کے اس دبستانِ شاعری میں قومی اور وطنی خدمات کو اوّلیت کا درجہ دیا جاتا تھا۔ آزادی سے قبل امجد نجمی نے اپنی سماجی مثنوی ''وطن'' میں جن تلخ حقائق کی طرف اشارے کئے تھے وہ آزادی کے بیس سال کے بعد موجودہ سماجی ڈھانچے پر بھی صادق آتے ہیں۔ اسی لئے امتدادِ زمانہ کے باوجود ان کی یہ مثنوی آج بھی قابلِ قدر ہے۔ علاوہ ازیں مثنوی جیسی کلاسیکل صنفِ سخن کو قومی اور وطنی موضوعات کے لئے استعمال کر کے ایک نئی روح عطا کرنے کے سلسلے میں امجد نجمی کی یہ کوشش غالباً اردو ادب میں اپنی نوعیت کی پہلی کوشش ہے۔

ان کی غزلوں کے نکھرنے میں کافی وقت لگا ہے۔ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۰ء تک ان کی غزلوں مین امیرؔ اور داغؔ کا رنگ بہت گہرا نظر آتا ہے جنہیں اس انتخاب میں شامل کرنے سے میں نے قصداً احتراز کیا ہے۔ ۱۹۴۰ء کے بعد کی غزلوں میں رفتہ رفتہ ان کی انفرادیت ابھرنے لگی جس نے آگے چل کر تصوّف کے امتزاج سے ایک نیا رنگ اختیار کر لیا۔ یہی سبب ہے کہ ان کے آخری دور کی غزلیں اصغر گونڈوی کی غزلوں سے بڑی حد تک قریب ہیں۔ جہاں ٹیگور گیتانجلی کے بنگالی ایڈیشن کے آغاز میں کہتے ہیں

''اپنی خاکِ پا کے نیچے تو جھکا میری جبیں''

وہیں امجد نجمی کا تصوف انہیں چند قدم اور آگے لے جاتا ہے جہاں امتیازِ ما و تو کے رسمی حدود ختم ہو جاتے ہیں:

پہنچا دیا ہے مجھ کو مرے عشق نے وہاں
جس جلوہ گاہِ ناز میں سجدہ روا نہیں

سادگی کے ساتھ اپنے جذبات کا پُر خلوص اظہار ان کی غزلوں کا وصفِ خاص ہے۔ ان کے بعض اشعار ایسے ہیں جو روز مرہ زندگی سے بہت قریب ہیں اور زبان زدِ خاص و عام ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ علامہ نیازؔ فتحپوری نے ان کی تعریف کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ''جناب امجد نجمی کی میں بڑی عزت کرتا ہوں اور اس دور کا سب سے بڑا غزل گو شاعر سمجھتا ہوں''۔ ممکن ہے اس میں انہوں نے حسنِ غلو سے کام لیا ہو، لیکن یہ ضرور ہے کہ نیازؔ صاحب کے نزدیک اچھی شاعری کو پرکھنے کا جو معیار تھا، امجد نجمی کے اکثر اشعار اس پر پورے اترتے ہیں۔ نیازؔ صاحب اس کے قائل تھے کہ یہ نہ دیکھنا چاہئے کہ کیا کہا گیا ہے بلکہ یہ دیکھنا چاہئے کہ کس طرح کہا گیا ہے۔ مطلب یہ کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ اس سے بہتر طریقے پر کہی جا سکتی تھی یا نہیں؟ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو امجد نجمی کے بیشتر اشعار ''اچھی شاعری'' کی مثال بننے کے لائق ہیں۔

میری رائے میں امجد نجمی کے وہ اشعار جنہوں نے اردو غزل کو واقعی ایک نئے رنگ و آہنگ سے روشناس کرایا اور جن کی وجہ سے صنفِ غزل کے امکانات کو نئی صلابت و توانائی ملی ہے، ان کی نوعیت یہ ہے۔

جھکتا ہی نہ تھا، پھر ایسا جھکا نام اٹھنے کا لیتا ہی نہیں
معلوم نہیں اس سر نے کیا اُس سنگِ در میں دیکھ لیا

☆☆☆

تقدیر کے ہم قائل ہی نہ تھے، پر اتنا کہنا پڑتا ہے
تدبیر کا دامن ہاتھ میں اپنے آ کر اکثر چھوٹ گیا

☆☆☆

اے نظامِ دار و مقتل گوش بر آواز ہو
اب زباں پر اپنی حرفِ مدعا لاتا ہوں میں

☆☆☆

ہے وہی کیفیتِ بے تابیِٔ موجِ نظر   حسن کے جلووں کو بحرِ بیکراں پاتا ہوں میں
ماورائے قیدِ رنگ و بو ہے امکانِ نگاہ   دامنِ صحرا میں حسنِ گلستاں پاتا ہوں میں
میں سعیِ مسلسل کر کے بھی منزل سے کوسوں دور رہا
منزل نہ ملی تو کیا ہے مگر اپنے کو پاتا جاتا ہوں
جفاؤں سے ٹکرا رہی ہیں وفائیں   مآل اس کا میں دیکھنا چاہتا ہوں

یہ اپنے اختیار کا ہوتا اگر سوال   جا کر ملا نہ دیتے دعا کو اثر سے ہم!

تم جلوہ دکھاؤ تو ذرا پردۂ در سے   ہم تھک گئے نظارۂ خورشید و قمر سے

مجھ کو نہ شمس کی نہ قمر کی تلاش   دنیائے آب و گل میں بشر کی تلاش ہے

ایسے اشعار کی تعداد کم سہی، لیکن یہی اشعار امجد نجمیؔ کو زندہ رکھنے کے لئے کافی ہیں۔

کلیاتِ امجد نجمی

(امجد نجمیؔ)

ابتدائیہ:

(۱) سوال۔ اب تک ‘‘اڑیسہ اور آندھرا کا’’ سب سے زیادہ پر گو (profilic) شاعر کون گذرا ہے؟

جواب۔ نجم الشعراء حضرت امجد نجمیؔ

(۲) سوال۔ اڑیسہ اور حالیہ آندھرا کا ‘‘سب سے پہلا نظم گو’’ شاعر کون ہے؟

جواب۔ حضرتِ امجد نجمیؔ

(۳) سوال۔ اڑیسہ کا وہ شاعر کون ہے جس نے عملی طور پر جنگِ آزادی میں حصہ لے کر

قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں، تحریکِ موالات میں حصہ لے کر اپنا تعلیمی سلسلہ منقطع کر دیا اور زندگی بھر ’’گاندھی واد‘‘ کو سینے سے لگائے رکھا؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۴) سوال۔ اڑیسہ اور آندھرا کا وہ شاعر کون ہے جو اردو کے پہلو بہ پہلو فارسی میں بھی شعر گوئی پر یکساں قدرت رکھتا تھا؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۵) سوال۔ ہندوستان بھر میں کون ایسا شاعر ہے جو ’’زبانِ فارسی میں حب الوطنی سے سرشار‘‘ نظمیں لکھ کر انگریزوں کے خلاف آواز اٹھائی اور اہلِ وطن میں جذبۂ آزادی کو اجاگر کیا؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۶) سوال۔ اڑیسہ اور آندھرا کا وہ کون شاعر ہے جس کی نظموں میں ’’سیاسی اور سماجی شعور‘‘ سب سے زیادہ ابھر کر سامنے آیا ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۷) سوال۔ انیسویں صدی میں پیدا ہونے والا اردو کا وہ کون شاعر ہے جس کے کلام میں ’’روایت پسندی سے لے کر ترقی پسندی اور جدیدیت‘‘ تک کے تمام رجحانات کا سراغ ملتا ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۸) سوال۔ اڑیسہ اور آندھرا کا وہ کون شاعر ہے جو سب سے پہلے ان علاقوں میں ادبی انجمنوں کی داغ بیل ڈال کر انعقادِ مشاعرہ کا سلسلہ شروع کیا اور شعر و ادب کی محفلیں سجا کر ان غیر اردو علاقوں میں اردو کا چراغ روشن رکھا۔

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۹) سوال۔ اڑیسہ کی تاریخِ اردو میں ’’سب سے پہلا شاعرِ طنز و مزاح کون ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۱۰) سوال۔ اڑیسہ اور آندھرا کا وہ کون ’’پہلا ڈرامہ نگار‘‘ ہے جنہوں نے نہ صرف کئی طبع زاد ڈرامے لکھے بلکہ ہدایت کار اور اداکار کی حیثیت سے بھی ان علاقوں میں آغا حشر اور دیگر

ڈرامہ نگاروں کے اردو ڈرامے پیش کر کے اور اڑیا اور تیلگو اداکاروں کو اردو کا صحیح تلفظ سکھا کر ان غیر اردو علاقوں میں اردو کی بڑی خدمت انجام دی ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

(۱۱) سوال۔ اڑیسہ میں مقالہ نگاری، تنقید نگاری، بین اللسانی تقابلی مطالعہ، ترجمہ نگاری، مکاتیب نگاری اور انشائیہ نگاری کا باوا آدم کسے کہا جاسکتا ہے؟

جواب۔ حضرت امجد نجمی

اس عظیم ادبی شخصیت یعنی نجم الشعراء امجد نجمی کی زندگی بھر میں صرف دو شعری مجموعے ''طلوعِ سحر'' اور ''جوئے کہکشاں'' چھپ سکے۔ لیکن موصوف نے جس خلوص مندی اور والہانہ شیفتگی کے ساتھ اردو زبان و ادب کی خدمت انجام دی نیز اپنے شاگردوں کے دلوں میں عقیدت و محبت کے جو لافانی نقوش ثبت کیے ہیں، وہ بہ طورِ یادگار اب بھی تر و تازہ ہیں۔ لہٰذا فارسی کا یہ شعر ان پر ہو بہو صادق آتا ہے:

بعد از وفات تربتِ ما از زمیں مجو
در سینہ ہائے مردمِ عارف مزارِ ماست

یوں تو اڑیسہ اور آندھرا کے مخصوص اردو داں حلقے میں وہ خاصا مقبول تھے، لیکن ان علاقوں سے باہر پوری اردو دنیا ان کی ادبی خدمات سے ناواقف تھی۔ کل پچھتر سالہ زندگی میں ان کو اصل شہرت آخری پندرہ سال میں ملی جب مظہر امام کا آل انڈیا ریڈیو، کٹک میں ٹرانس میشن اکزیکیوٹو کی حیثیت سے پہلی بار تقرر ہوا۔ مظہر امام نے نجمی صاحب کا کلام مختلف رسائل میں چھپوایا اور انہی کے زیرِ نگرانی ۱۹۶۱ء میں شعری مجموعہ ''طلوعِ سحر'' (اس زمانے کے صف اول کے اکابر کی آرا کے ساتھ) کلکتہ میں طبع ہوا۔ مئی ۱۹۶۵ء میں، جب امجد نجمی نے اپنا عہد ساز رسالہ ''شاخسار'' نکالا تو موصوف کی شہرت اور مقبولیت میں چار چاند لگ گئے اور ہندو پاک دونوں ملکوں میں اس رسالے کی پذیرائی اپنے بامِ عروج کو پہنچ گئی۔ ۱؍ فروری ۱۹۷۴ء کو ان کے انتقال کے بعد راقم الحروف کو تقریباً پانچ سو سے زیادہ خطوط موصول ہوئے جن کے لکھنے والوں میں ل۔ احمد اکبر آبادی، خواجہ احمد فاروقی، مالک رام، حرمت الاکرام، مظہر امام، اکبرالدین صدیقی، غلام ربانی تاباں، کوثر چاند پوری، فضا ابن

فیضی، شمس الرحمٰن فاروقی، جگن ناتھ آزاد، ابنِ فرید، سہیل عظیم آبادی، رشید حسن خاں جیسی عظیم شخصیتیں شامل تھیں۔

متعدد شاعروں نے مرحوم کو منظوم خراجِ عقیدت پیش کیا۔ ہندوستان بھر کی مختلف ادبی انجمنوں نے تعزیتی قرار دادیں منظور کیں۔ ہندوپاک کے تقریباً تمام ادبی رسائل نے مرحوم پر تعزیتی نوٹ شائع کئے اور ان کی ادبی خدمات کا بہ الفاظِ احسن تذکرہ کیا۔ راقم الحروف کو جتنے خطوط موصول ہوئے، ان میں سے جناب رشید حسن خاں کے خط کا اقتباس اس لئے درج ذیل کیا جارہا ہے کہ اس میں صرف نجمی صاحب ہی کی خدمت کا اعتراف نہیں ہے بلکہ اردو کے مرکزی علاقوں سے دور رہنے والے اردو کے تمام مخلص خدمت گزاروں کو خراجِ عقیدت پیش کیا گیا ہے:

''نجمی صاحب مرحوم کے سانحۂ ارتحال کی خبر پڑھ کر بے حد قلق ہوا۔ موت کسی وقت آئے، مگر معلوم ایسا ہوتا ہے کہ ناوقت آئی۔ ملک کے دور دراز حصوں میں بزرگ اساتذہ کا وجود اس لحاظ سے بہت اہمیت رکھتا ہے کہ یہ حضرات اپنے حلقۂ اثر میں زبان و بیان کے نکات کو عام کرتے رہتے ہیں۔ مگر اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہوتی ہے کہ جدید و قدیم کے درمیان ایک حد تک توازن کو برقرار رکھنے میں یہ لوگ معاون ہوتے ہیں۔ جس زمانے میں تبدیلی کی لہریں تیزی سے اٹھ رہی ہوں اور تحریکوں کے طوفان جنگل کی آگ کی طرح پھیل رہے ہوں، اس زمانے میں ایسے اساتذہ کی ضرورت اور اہمیت بڑھ جاتی ہے کہ وہ زبان و بیان کی ان اہمیتوں کی طرف ذہنوں کو متوجہ کرتے رہتے ہیں جو ایسے حالات میں عموماً نگاہوں سے اوجھل ہونے لگتی ہیں۔ اس کے علاوہ ہندوستان کے دور دراز علاقوں میں ایسے بزرگ شاعروں نے بڑی خدمات انجام دی ہیں۔ یہ لوگ صحیح معنی میں اپنی ذات سے انجمن ہوتے ہیں۔ ان کے گرد ہمیشہ نیازمندوں کا ایک حلقہ ہوتا ہے جس کے محدود دائرے میں بہت سی باتیں گردش کرتی رہتی ہیں اور شعری و ادبی روایتوں کو اس دائرے میں اور اس کے واسطے سے اس علاقے میں فروغ ملتا ہے اور استحکام نصیب ہوتا ہے۔ ان لوگوں کی شخصیت کی اہمیت ان کی شاعری سے زیادہ ہوتی ہے جو اپنی نقطۂ پرکار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ علاقائی سطح پر شعر و ادب کی روایتوں کو عام کرنے میں ان لوگوں کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ ان میں سے کسی کا اٹھ جانا، چند افراد کا نہیں، ادبی دنیا کا نقصان ہوتا ہے۔ نجمی صاحب مرحوم بھی ایسے ہی

لوگوں میں تھے۔ ایک ایسا شخص اٹھ گیا جس نے زندگی بھر سچی لگن کے ساتھ شعر و ادب کی خدمت کی اور ایک بڑے حلقے میں اور اہم علاقے میں زبان و ادب کی روشنی کو بہتوں تک پہنچایا، اردو کو فروغ دیا اور شعری روایتوں کو عام کیا۔ یہ بڑی خدمت تھی۔ میں اس غم کا آپ کا شریک ہوں۔ خدا مرحوم کو اپنے جوارِ رحمت میں جگہ دے اور ان کے جانشین کو اس کی توفیق بخشے کہ وہ آج کے ناموافق حالات میں زبان کے فروغ میں پہلے سے زیادہ لگن کے ساتھ اپنے کو مصروف رکھے۔‘‘

رشید حسن خان کے قول کی سچائی اس بات سے ثابت ہوتی ہے کہ امجد نجمی نے جو ۱۹۲۳ء میں کٹک میں ’’بزم ادب‘‘ کی اور ویزاگ میں ۱۹۴۱ء میں ’’آل آندھرا اردو مجلس‘‘ کی بنا ڈالی تھی، ان سے ان علاقوں کے اردو داں طبقوں میں ذوقِ شعر و ادب کا سلسلہ اب تک جاری ہے، بلکہ نئی آب و تاب کے ساتھ پھیلتا جا رہا ہے۔ امجد نجمی نے راقم الحروف جیسے خالص سائنس داں کو اردو کا ایک ادیب بنا دیا، یہ ایک کرشمہ نہیں تو اور کیا ہے؟

امجد نجمی کا اڑیسہ اور موجودہ آندھرا پردیش دونوں پر یکساں حق ہے یا یوں کہیے کہ ان دونوں صوبوں کا امجد نجمی پر یکساں حق حاصل ہے۔ راقم الحروف آندھرا کا سوال دو سبب سے اٹھا رہا ہے۔ پہلا سبب یہ ہے کہ اگر ایک طرف اڑیسہ میں نجمی صاحب کی ذہنی نشو و نما ہوئی تو دوسری طرف موصوف کا فن آندھرا ہی میں اپنے بامِ عروج پر پہنچا جیسا کہ انہوں نے اپنی خود نوشت ’’غبارِ کارواں‘‘ (مطبوعہ آج کل، دہلی) میں ان الفاظ میں اس کا اعتراف کیا ہے:

’’قیامِ آندھرا کا زمانہ میری شاعری کے عروج کا دور تھا۔ اچھی نظمیں میں نے یہیں کہیں۔ میرے فکر و شعور کو بالیدگی یہیں ملی۔ ترقی پسند ادب سے میں یہیں دوچار ہوا۔ فارسی کی طرف میں یہیں کھنچا تو غزلیات، قصائد اور مکاتیب اسی زمانے میں لکھ ڈالے۔ تقریروں کا شوق مجھے یہیں پیدا ہوا۔ نثر نگاری میں یہیں کرتا رہا۔ افسانہ نویسی میں نے یہیں شروع کی۔ ڈراموں کو بھی یہیں سمیٹتا ہوا چلا تھا۔‘‘

دوسرا سبب یہ کہ تلنگانہ یعنی حیدرآباد علاقے کے تمام مستند نقادوں اور محققوں نے اب تک ساحلی علاقوں (یعنی رائل سیما سے سیماندھرا تک) کے اردو شاعروں، ادیبوں اور انجمنوں کی خدمات کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے حالانکہ اس علاقے میں زمانہ قدیم سے اردو اور فارسی کا کافی چرچا

رہا ہے۔ آندھرا تلنگانہ سے الگ ہو چکا ہے، اس لئے آندھرا میں اردو زبان و ادب کے ارتقاء پر تحقیق جاری رہے گا۔ ''اڑیسہ میں اردو'' کی طرح اگر ''آندھرا پردیش میں اردو'' کی تاریخ مرتب کی جائے گی تو اس میں بھی اردو کے خدمت گزار کی حیثیت سے حضرت امجد نجمی کا نام سرِ فہرست نظر آئے گا۔

۱۹۵۵ء میں آندھرا سے رخصت ہوتے وقت نجمی صاحب اپنی نظم 'آخری جام' میں بڑے رقت آمیز لہجے میں کہتے ہیں:

آندھرا کو میں نہ بھولوں گا کبھی   شاعری میری جہاں پروان چڑھی
اور جہاں یہ ہمت افزائی ہوئی   اور جس نے کرلیا ہے مجھ کو رام
السلام اے اہلِ ویزاگ السلام

دوستو ، یارو ، محبو ، ہمدمو   آندھرا میں قائم اردو کو رکھو
آؤ میدانِ عمل میں کچھ کرو   ہے یہی نجمیؔ عاصی کا پیام
السلام اے اہلِ ویزاگ السلام

خدا کا شکر ہے نجمی صاحب کے آندھرا چھوڑنے کے بعد بھی وہاں اردو کا چراغ جل رہا ہے، کئی انجمنیں قائم ہیں جو اردو کے شعر و ادب کی اس عظیم روایت کو آگے بڑھا رہی ہیں۔ وشاکھاپٹنم سے اردو کا خالص ادبی رسالہ ''اصنام شکن'' نکل رہا ہے۔ جس کے مدیر عثمان انجم صاحب بڑے تزک و احتشام کے ساتھ ہر سال کل ہند مشاعرہ اور سیمینار منعقد کرتے رہتے ہیں۔

تخلیقی ادب کے پہلو بہ پہلو ڈرامہ نگاری سے بھی امجد نجمی کو بڑا ذہنی لگاؤ تھا۔ انہوں نے اڑیسہ اور آندھر میں اردو اسٹیج کو سنوارنے میں سب سے اہم حصہ لیا۔ انہوں نے کٹک، خُردہ روڈ، بھدرک، شالی مار، (کلکتہ)، وشاکھاپٹنم، کڈپہ وغیرہ مقامات پر آغا حشرؔ کے ڈراموں کے علاوہ خود ان کے لکھے گئے چار ڈرامے اسٹیج کر کے خراجِ تحسین وصول کیا۔ بعض ڈراموں میں انہوں نے ہدایت کاری کے علاوہ اداکاری بھی کی ہے۔ موسیقی کی دھن بھی وہی نکالتے تھے۔ ان کے بعض اداکاروں کی مادری زبان اڑیا اور تیلگو ہونے کے باوجود ان سے اردو کا صحیح تلفظ ادا کروانا ان کا بہت بڑا کارنامہ اور اردو کی بہت بڑی خدمت کہلا سکتا ہے۔ ان کے ایک دوست شیخ حبیب اللہ نے اپنے مضمون ''امجد نجمیؔ شاعر، ڈرامہ نگار، اداکار، ہدایت کار'' میں لکھا ہے کہ ان کے طبع زاد ڈرامے

”بدنصیب بادشاہ“ خردہ روڈ میں چار بار، بھدرک میں ایک بار اور کٹک میں ایک بار ”کامیاب تلوار“ خردہ روڈ میں ایک بار، ”انصاف کا کوڑا“ خردہ روڈ میں ایک بار، ”کشور کانتا“ خردہ روڈ، والٹیر اور کٹک میں ایک ایک بار اسٹیج ہوا۔ چونکہ یہ تمام ڈرامے آغا حشر کی طرز پر لکھے گئے ہیں، اس لئے ان ڈراموں کے مکالموں میں شامل شدہ اشعار تنقید کے نئے زاویوں کے متقاضی ہیں۔ امجد نجمی کے یہ ڈرامے ہنوز غیر مطبوعہ ہیں۔ ان کے چھپنے کے بعد امجد نجمی کے ڈراموں میں شامل اشعار کی قدر و قیمت پر ادبی حلقوں میں کھل کر گفتگو ہوگی۔ آندھرا میں اردو کا اسٹیج سنوارنے میں امجد نجمی نے کیا کیا کردار ادا کیا اور ان کی ہدایت کاری میں کہاں کہاں اردو کے ڈرامے منعقد ہوئے اس پر تحقیق ہونا باقی ہے۔ البتہ وشاکھاپٹنم میں محمد غالب فدائی، الیاس کیفی، رسول معصوم، عبدالوہاب سہیل، صدیق خاں شمیم وغیرہ کے علاوہ بسمل ساہنی (۱۹۳۲ء تا ۲۰۰۸ء) بھی امجد نجمی کے عقیدت مندوں میں شامل تھے۔ بسمل ساہنی کی پیدائش راولپنڈی میں ہوئی۔ ترکِ وطن کے بعد آندھرا کے ساحلی علاقے میں کچھ دن گزار کر بلند شہر کو وطنِ ثانی اور جنک پوری، دہلی کو اپنا آخری مسکن بنایا۔ ان کا شعری مجموعہ ”صد برگِ سخن“ (۱۹۹۷ء) ادبی حلقوں میں کافی مقبول ہوا۔ راقم الحروف کے نام بسمل ساہنی کا ایک خط ملاحظہ فرمائیے جس سے آندھرا میں اردو ڈراموں کے انعقاد کی بابت امجد نجمی کی سرگرمیوں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

”امجد نجمی صاحب بہت بڑے شاعر تھے۔ بہت بڑے ادیب اور رائٹر تھے۔ ان کی شخصیت کا ایک پہلو تھا ان کی اردو ڈراموں میں دلچسپی۔ جب میں وہاں والٹیر میں تھا تو جوان تھا۔ جوش اور ولولہ سے بھرا ہوا۔ لکھنے کا تازہ تازہ شوق ہوا تھا۔ دو ایک ڈرامے لکھے تھے۔ نجمی صاحب کو دکھائے تو انہوں نے پیٹھ تھپتھپائی۔ شاباش دی۔ پھر ریلوے اسٹاف میں ہی سے کچھ ہندوستانی بولنے والے تلنگی لوگوں کو ساتھ لے کر انہوں نے ڈراموں کی ڈائرکشن کی اور یکے بعد دیگرے ریلوے انسٹی چیوٹ کے اسٹیج پر ان ڈراموں کو پیش کیا۔ ناچیز نے ان میں بطورِ ایکٹر (ہیرو) بھی کام کیا۔ خیر وہ لمبی داستان ہے۔ ان کے سرٹیفیکٹ وغیرہ بھی میرے پاس ہیں۔ 1952 یا 1953 میں مچھلی پٹنم میں ایک آل انڈیا مشاعرہ ہوا تھا۔ اس میں شرکت کے لئے نجمی صاحب ناچیز کو بھی اپنے ساتھ لے گئے تھے۔ مشاعرہ ریڈیو سے براہِ راست براڈ کاسٹ ہوا تھا۔“

غرض کہ امجد نجمی جہاں بھی گئے، وہاں اردو کے نئے لکھنے والوں کی ہمت افزائی کرتے رہے۔ فنِ شاعری کے نکات سے اپنے شاگردوں کو مالا مال کرتے رہے۔ اردو داں اور غیر اردو داں حلقے میں مشاعرہ سننے اور شعر کہنے کا ذوق پیدا کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ انہیں بہت پیار کرتے تھے۔ ان کے انتقال کے بعد بھی ابھی تک لوگ ان کے کارناموں کو فراموش نہیں کر سکے۔ بزمِ سخن کٹک کے ذریعہ منعقدہ یومِ نجمی کی تقریب میں اڑیسہ کے سابق گورنر اکبر علی خاں نے انہیں خراجِ عقیدت پیش کیا۔ سید مظفر حسین برنی (سابق گورنر ہریانہ) نجمی صاحب کے خاص مداحوں میں سے تھے۔ انہوں نے اپنی مشہور تالیف ’’مکاتیب اقبال‘‘ میں ’’اقبال کا خط امجد نجمی کے نام‘‘ کو شامل کیا ہے۔ امجد نجمیؔ کے چند عقیدت مندوں مثلاً رشمی کانت راہیؔ، فرحت زیدی جونپوری، حفیظ اللہ نیول پوری، خالد رحیم، ڈاکٹر مشتاق علی وغیرہ مرحوم کی یادگار کے طور پر اڑیسہ میں ’’نجمی اکاڈمی‘‘ نامی ایک ادبی وفلاحی رجسٹرڈ ادارہ قائم کیا جو ابھی تک سرگرمِ عمل ہے۔ اس کے ذریعہ ہر سال اردو کے علاوہ دوسری زبانوں کے شعراء وادباء کو بھی نجمی ایوارڈ سے نوازا جاتا ہے۔ یہ ایوارڈ عموماً گورنر اڑیسہ کے علاوہ ہائی کورٹ کے جسٹس کے ہاتھوں دیا جاتا ہے۔ بیرونِ اُڑیسہ کے انعام یافتگاں میں شمس الرحمٰن فاروقی، مظہر امام، شانتی رنجن بھٹاچاریہ، شفیع مشہدی، آفتاب حسین، شاہدہ نسیم سالک وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ نجمی صاحب کے مداح شیخ قریش نے اپنے جریدے ’’صدائے اڑیسہ‘‘ کا نجمی نمبر شائع کیا جس کا اجراء ڈاکٹر ہرے کرشن مہتاب نے کیا۔ امجد نجمی کے ایک اور قدرداں نور الدین احمد (مرحوم) نے موصوف کے فکر وفن پر The Brightest Heaven نامی انگریزی میں ایک کتاب لکھ ڈالی۔ علاوہ ازیں نور الدین احمد نے ڈاکٹر محمد قمر الدین خان کے زیرِ نگرانی Western influence on the poetry of Iqbal & Najmi پر تحقیقی مقالہ لکھنے پر انگریزی میں اتکل یونیورسٹی سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ اسی طرح ڈاکٹر سمیع الحق کے زیرِ نگرانی ’’امجد نجمی حیات اور کارنامہ‘‘ کے موضوع پر مقالہ لکھنے کے عوض رانچی یونیورسٹی نے ڈاکٹر مسیح اللہ مسیح کو پی ایچ ڈی کی ڈگری سے سرفراز کیا۔ امجد نجمی کا شعری مجموعہ ’’جوئے کہکشاں‘‘ اڑیسہ کی تمام یونیورسٹیوں کے ایم۔ اے (اردو) اور مدرسہ ایجوکیشن بورڈ کے ’’فاضلِ اردو‘‘ کے نصاب میں داخل ہے۔

ڈاکٹر نورالدین احمد نے اپنی تصنیف The Brightest Heaven میں امجد نجمی کی شاعری کے نفسیاتی (psychological) اور نیم نفسیاتی (para psychological) پس منظر کی تحلیل کرتے ہوئے موصوف کو ذیل کے دس زاویوں سے دیکھا ہے اور ہر زاویہ میں کھرا پایا ہے:

(۱) Preceptor
(۲) Controller
(۳) Artist
(۴) Resolver
(۵) Sympathiser
(۶) Telepath
(۷) Hypnotist
(۸) Telesthetic
(۹) Telekinetic
(۱۰) Teleologist

غرض کہ ڈاکٹر نورالدین احمد نے امجد نجمی کے لئے وہی کام کیا ہے جو غالبؔ کے لئے عبدالرحمٰن بجنوری نے کیا تھا۔ لیکن ان کی مذکورہ کتاب نے انگریزی میں ہونے کی وجہ سے غیر اردو داں طبقے میں نجمی صاحب کو متعارف کرانے کا کارنامہ انجام دیا، لیکن اس سے اردو والے مستفیض نہ ہو سکے۔ اگر یہ کتاب اردو میں لکھی جاتی تو اب تک ادبی حلقوں میں اس کا کافی چرچا ہوا ہوتا۔

زیرِ نظر کتاب ’’کلیاتِ امجد نجمی‘‘ راقم الحروف کی بیس سالہ انتھک کوششوں اور محنتوں کا ثمرہ ہے۔ نجمی صاحب کی چند بیاضیں مجلد شکل میں تھیں اور بعض تخلیقات کاغذ کے پرزوں میں الگ الگ فائلوں کی شکل میں تھیں۔ کچھ کلام رسائل میں بکھرے پڑے تھے تو کچھ کلام مختلف خاندانوں اور غزل گایکوں کے پاس محفوظ تھے۔ ان تمام تخلیقات کو حاصل کر کے حتی الامکان تاریخ وار سجا کر پیش کرنا ایک مشکل امر تھا۔ ’’کفر ٹوٹا خدا خدا کر کے‘‘ کے مصداق یہ تمام مرحلے طے ہو گئے اور ’’نجمیات‘‘ کے بحرِ ذخار میں غواصی کے بعد جو گہر ہائے آبدار ہاتھ آئے وہ آپ کے سامنے گویا ایک تھالی میں سجا دئے گئے ہیں۔ امجد نجمی کی تمام بیاض کھنگالنے کے بعد ہمیں ۱۹۲۰ء کے بعد کا کلام ہی ملتا ہے، اس سے پہلے کا نہیں۔ ۱۹۲۰ء تک اردو، فارسی، انگریزی اور اڑیا ان چار زبانوں پر ان کی گرفت مضبوط ہو چکی تھی اور ان زبانوں کے کلاسیکل لٹریچر کا وہ گہرا مطالعہ کر چکے تھے۔ موصوف کا کہنا تھا کہ اڑیا کے شاعر رادھاناتھ رائے اور مدھوسودن راؤ سے متاثر ہو کر انہوں نے سب سے پہلے اڑیا زبان میں شاعری شروع کی اور اس کے بعد اردو اور فارسی کی طرف متوجہ ہوئے۔ لیکن ان کی تمام اڑیا نظمیں

تلف ہوگئی ہیں۔ حافظ شمس الدین منیری نے اپنے شعری مجموعہ ''گلبانگ'' میں امجد نجمی کے ایک مصرعے پر اس طرح تضمین کی تھی:

یوں تو ہیں سب کی نگاہوں میں یہ پیاری آنکھیں
''کوئی دیکھے مری آنکھوں سے تمہاری آنکھیں''

اور حاشیے میں امجد نجمی کو شاعرِ اڑیسہ کے لقب سے یاد کیا تھا۔ نجمی صاحب کی پوری غزل جس کا ایک مصرع مندرجۂ بالا شعر کا مصرعِ ثانی ہے، ان کی کسی بیاض میں موجود نہیں ہے۔ یہ غزل یقیناً موصوف کے ابتدائی دور کی ہوگی جسے انہوں نے تلف کردیا ہے۔ امجد نجمی کے والد محمد یوسف یوسف کے دوست اور امیر مینائی کے شاگرد سید عبدالعزیز معلم سمبل پوری کے تین خط بنامِ امجد نجمی راقم کے پاس موجود ہیں۔ ۸/مارچ ۱۹۱۶ء کے ایک خط میں معلم سمبل پوری لکھتے ہیں:

ڈاکٹر امجد خوش رہو۔ میں مورخہ ۲ مارچ کو کھڑگپور سے روانہ ہوا۔ یکم مارچ کی شب مشاعرہ منعقد ہوا تھا۔ تمہاری دونوں غزلیں مشاعرہ میں پڑھی گئیں۔ خاتمہ پر تمہارا تذکرہ بھی سنا دیا گیا۔ حاضرین نے تحسین و آفریں بہت کی۔ اس کے بعد مارچ ماہ کے لئے طرح مصرع یہ دیا گیا۔ 'میرے قابو میں میری جاں جو مرا دل ہوتا'۔ دل، منزل، محفل، قابل قافیہ، ہوتا ردیف۔ لہٰذا اطلاعاً تحریر ہے مندرجۂ بالا مصرع پر، بہت جلد غزل لکھ کر کھڑگپور کے پتے پر روانہ کردینا۔ میں ان شاء اللہ پندرہ بیس تاریخ تک سمبل پور سے روانہ ہوجاؤں گا۔ فقط دعا۔ حکیم سید عبدالعزیز معلم سمبل پوری، پنشن محلہ'' اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ امجد نجمی نے ۱۹۱۶ء تک پابندی سے غزل گوئی شروع کردی تھی۔ ۱۹۲۰ء تک موصوف نے فارسی میں بھی شعر گوئی پر ید طولیٰ حاصل کرلیا تھا مگر ۱۹۱۶ء سے ۱۹۲۰ء تک کہی ہوئی ساری غزلوں کو انہوں نے اپنی بیاض سے نکال دیا تھا جن کی بازیافت اب ممکن نہیں۔

ایک دفعہ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی نے راقم الحروف سے کہا تھا کہ محض چند منتخب کلام کی بنیاد پر کسی شاعر کی صحیح طور پر قدر و قیمت متعین نہیں کی جاسکتی بلکہ اس کے لئے اس کی اچھی بری ہر طرح کی تخلیقات کا پیشِ نظر ہونا ضروری ہے۔ اعظمی صاحب کے ہی مشورے کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے راقم الحروف نے حضرت امجد نجمی کی ہر قسم کی تخلیقات کو اس مجموعے میں شامل کرلیا ہے۔ یوں تو اب تک

بہت سے شاعروں کی کلیات منظرِ عام پر آچکی ہیں، لیکن ’’کلیات جمیل مظہری‘‘ اور ’’کلیات امجد نجمی‘‘ صرف یہی دو مجموعے ہیں جو ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی کی مذکورۂ بالا شرائط پر کھرے اترتے ہیں۔ صرف ان دونوں شاعروں کے لئے نیاز فتحپوری جیسے سخت گیر نقاد نے لکھا تھا کہ ان لوگوں نے کبھی ’’قدرِ دوم کی تخلیقات لکھی ہی نہیں‘‘۔ امجد نجمی کے کلام میں موضوع، اسلوب اور اظہارِ بیان کے اعتبار سے جو تنوع پایا جاتا ہے، وہ جمیل مظہری کے سوا کسی دوسرے شاعر کے یہاں نظر نہیں آتا۔ نیاز فتح پوری نے راقم الحروف کے نام اپنے ایک خط میں لکھا تھا کہ ’’جناب امجد نجمی کی میں بڑی عزت کرتا ہوں اور اس دور کا سب سے بڑا غزل گو شاعر سمجھتا ہوں‘‘۔ اس خط کی عکسی تصویر ’’انشاء کلکتہ کے نیاز فتح پوری نمبر‘‘ میں شامل ہے۔ اگر نیاز فتح پوری جیسے معمارِ ادب موصوف کو اس عہد کا سب سے بڑا شاعر قرار دیتے ہیں تو امجد نجمی کی غزلیہ شاعری میں ضرور کچھ بات ہوگی جس کی وجہ سے انہوں نے اتنا بڑا دعویٰ کیا ہے۔ ’’کلیات امجد نجمی‘‘ کے قارئین کرام کو نیاز صاحب کا یہ قول یقیناً دعوتِ فکر و نظر دیتا ہے اور سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ نجمی صاحب کی غزلوں میں وہ کون سا وصف ہے جس نے نیاز صاحب کو اس قدر متاثر کیا تھا۔

امجد نجمی زندگی بھر اڑیسہ اور آندھرا کے ساحلی علاقوں کے علاوہ کہیں اور نہیں گئے۔ یعنی ان کا سفر زیادہ سے زیادہ شمال میں کلکتہ اور جنوب میں کڈپہ تک محدود رہا۔ انہیں دیگر علاقوں کے بڑے ادیبوں سے ملنے کا موقع نہیں ملا۔ پھر بھی انہوں نے تمام کتب و رسائل کا مطالعہ جاری رکھا اور وہ ادب کے بدلتے ہوئے رجحانات سے ہمیشہ باخبر رہے۔

۱۹۵۵ء میں اڑیسہ میں زبردست سیلاب آیا تھا۔ کاٹھ جوڑی ندی کے ’’دلائی گھائی نامی بندھ‘‘ کے ٹوٹ جانے سے اڑیسہ کو سخت نقصان پہنچا تھا۔ راقم الحروف نے نجمی صاحب سے پوچھا کہ انہوں نے ’’دلائی گھائی‘‘ پر کوئی نظم لکھی کہ نہیں۔ انہوں نے جواب دیا کہ میں نے ’’اپنی نظم ’’شاعر کا دل‘‘ میں کہا ہے:

ٹوٹنا کوہِ گراں کا جس کے آگے بے وقار
ٹوٹ کر شیشے کا ٹکڑا جس کو کردے بے قرار

لٰہذا دلائی گھائی پر اب تک کچھ نہیں لکھا‘‘۔ اس ہیچ مداں نے محسوس کیا کہ جو شاعر کوہِ

گراں کے ٹوٹنے پر بے نیازانہ گزر جاتا ہو اور معمولی شیشے کے ٹکڑے کی شکست سے بے قرار ہو اٹھتا ہو، معمولی خلاقانہ صلاحیت کا شاعر ہو ہی نہیں سکتا۔ اس لئے راقم الحروف نے اپنے آپ کو موصوف کے حلقۂ تلامذہ میں شامل کر لیا اور ان کے آخری دم تک یہ رشتہ پوری ایمان داری کے ساتھ نباہتا رہا۔

امجد نجمی کی شخصیت:

اردو کے معروف قلم کار اور امجد نجمی کے دوست شیخ حبیب اللہ نے نجمی صاحب کی جوانی کے کوائف بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

"یہ وہ وقت تھا کہ نجمی صاحب کا عالمِ شباب تھا۔ ہائے کیا چیز تھی جوانی بھی! ترکی کوٹ، سیاہ ٹوپی اور پاجامہ زیب تن کرتے تھے۔ آنکھیں بڑی بڑی، ہونٹ پتلے اور جمے ہوئے۔ دبلے پتلے، صحیح معنوں میں شاعر، فیلسوف و مفکر معلوم ہوتے تھے۔ گفتگو میں متانت، شیرینی، سنجیدگی اور خاکساری، اپنی تیزیٔ ادراک، ذکاوفہم و ہمہ دانی کے اظہار کا شائبہ تک نہیں۔ کہنے لگے میں انگریزی شعراء کے کلام کے انتخاب کی تدوین و ترتیب میں مشغول ہوں اور انگریزی اشعار کے ساتھ ساتھ اردو کے ہم معنی شعر جمع کر رہا ہوں۔ مجھے اس گراں قدر ادبی خدمت سے بڑی مسرت ہوئی۔ دورانِ گفتگو مجھے معلوم ہو گیا کہ آپ جوہرِ قابل ہیں۔ میں نے اصرار کیا کہ آپ اپنی تخلیقات جرائد و رسائل میں ارسال کریں۔

تو شمشیری زکامِ خود بروں آ　　بروں آ از نیامِ خود بروں آ

اللہ رے بے نیازی! نام و نمود، شہرت حاصل کرنے کا ولولہ تو کجا اس طرف رجحان تک نہ تھا۔ یہی سبب ہے اس کرشمہ سنج، ادافہم و معجز رقم شخصیت کا ورطۂ گم نامی میں پڑے رہنے کا۔ نجمی صاحب اقلیمِ سخن ہی کے مردِ میدان نہیں ہیں۔ آپ ایک اچھے انسان بھی ہیں۔ خدا پرست، عبادت گزار، اکثر شعراء کی طرح مے پرست نہیں۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ باعمل اور سراپا جہدِ مسلسل انسان ہیں۔"

راقم الحروف نے موصوف کو بڑھاپے میں دیکھا۔ فل پینٹ اور فل شرٹ میں ملبوس رہتے تھے۔ نماز کے پابند تھے۔ ڈاڑھی نہیں تھی۔ ہٹلر جیسی چھوٹی سی مونچھ رکھتے تھے۔ سر کے بال سفید اور

چمک دار تھے۔ بائیں طرف مانگ نکال کر مانگ کے دونوں طرف ان چمک دار بالوں کو کنگھی سے بچھا دیتے تھے۔ تمام دانت گر گئے تھے۔ لیکن مصنوعی دانت لگاتے تھے۔ ناک کھڑی تھی، لیکن نتھنے گول گول تھے۔ آنکھوں میں ہلکا ہلکا موتیا بند تھا، لیکن آخری وقت تک انہوں نے قلم نہیں چھوڑا۔

نجمی صاحب سے راقم الحروف کی آخری ملاقات اکتوبر ۱۹۷۳ء میں ہوئی تھی۔ بے حد نحیف ونزار اور ضیق النفس کے شکار معلوم ہوتے تھے۔۔ سانس کی تکلیف کی وجہ سے بات کرنے میں بڑی دشواری ہو رہی تھی۔ راقم کے ذہن میں یہ گمان ہی نہیں گذرا تھا کہ اس قدر جلد (یعنی صرف تین مہینوں کے بعد) وہ ہمیشہ کے لئے ہم سے بچھڑ جائیں گے۔ سندر گڑھ جیسے دور دراز علاقے میں رہنے کی وجہ سے راقم کو مرحوم کے جنازے میں شرکت کا موقع نہیں ملا۔ راقم کے ذہن میں صرف ان کا یہ شعر گونجتا رہا:

کس درجہ سریلی آوازیں رس گھول رہی تھیں کانوں میں
کیوں بجتے بجتے دیکھو تو دم ٹوٹ گیا شہنائی کا

چھٹیوں میں کٹک آکر جب راقم نے ان کی تمام تحریروں کو یکجا کیا تو یہ دیکھ کر حیرت کی انتہا نہ رہی کہ زندگی کے آخری تین مہینوں میں شدید علالت کے باوجود مسیح اللہ مسیحؔ کے نام موصوف ہر دوشنبہ کے روز پابندی کے ساتھ مختلف ادبی موضوعات پر انشائیہ نما خطوط لکھتے رہے جو الگ طور پر کتابی شکل میں چھپنے کے لائق ہیں۔ یہ خطوط اسی نوعیت کے تھے جس طرح اس سے قبل عبداللطیف عارف کے نام موصوف کے خطوط ''شاخسار'' میں چھپ کر ادبی حلقوں بے حد مقبول ہوئے تھے۔ جہاں سانس لینے اور بات کرنے میں اس قدر تکلیف ہو رہی ہو وہاں امجد نجمی کا اس قسم کا ادب پارہ پیش کرنا، اس بات پر دال ہے کہ وہ کس طرح ادب جیتے تھے، ادب ہی میں سانس لیتے تھے اور انہوں نے ادب ہی کی آغوش میں دم توڑا تھا۔ اس طرح ان کی شخصیت کا یہ پہلو ہمارے سامنے آتا ہے کہ موصوف از سرتا پا اردو کے ادیب تھے۔ ''اردو'' ہی ان کے لئے سب کچھ تھی۔ گھربار، دھن دولت، اہلِ خاندان کی اہمیت ان کے نزدیک کچھ نہیں تھی۔ وہ خود بھی اس امر کا اعتراف کرتے تھے۔

موصوف کی شخصیت کا یہ پہلو بھی قابل ذکر ہے کہ ہر چھوٹی بڑی ادبی محفل چاہے وہ بہت

بڑا مشاعرہ ہو یا کوئی گھریلو تقریب (مثلاً شادی بیاہ، عقیقہ یا سال گرہ کی چھوٹی سی نشست) دعوت پانے پر ضرور جاتے اور وہاں اس تقریب کے تعلق سے ایک آدھ نظم ضرور سناتے۔ اس نوعیت کی نظموں کو بھی ''کلیاتِ امجد نجمی'' میں تبرکاً شامل کر لیا گیا ہے۔

چونکہ امجد نجمی خود ڈراما نگار، ہدایت کار اور اداکار تھے، اس لئے مشاعروں کی محفلوں میں اپنا کلام تحت اللفظ اس طرح ڈرامائی انداز میں پیش کرتے تھے کہ وہ محفلوں پر چھا جاتے تھے۔ ہم جیسے نو آموزوں کو ہمیشہ اس بات کا اشتیاق رہتا تھا کہ نجمی صاحب اس دفعہ کون سی نئی چیز سنائیں گے، کیوں کہ وہ مشاعروں میں پرانی تخلیق سنانے سے ہمیشہ احتراز کرتے تھے۔

امجد نجمی کے مزاج میں نفاست، سادگی، وضع داری، خوش اخلاقی، منکسر المزاجی، اعلیٰ ظرفی، قناعت پسندی، مہمان نوازی، انسان دوستی، حب الوطنی، اتحاد پسندی، مذہبی رواداری جیسے عناصر کوٹ کوٹ کر بھرے ہوئے تھے اور ان عناصر کا پرتو ان کی پوری شاعری کو منور کرتا ہے۔ ان کا مزاج شروع سے اخیر تک سیکولر رہا۔ ایک اجنبی کے ساتھ نجمی صاحب کا برتاؤ کیسا رہتا تھا، اس کا اندازہ راقم الحروف کے نام صابر ابوہری کے ایک خط (مورخہ ۱۸ اپریل ۱۹۹۷ء) سے لگ جائے گا۔ خط کا اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

''اسی دوران میں مجھے سرکاری کام سے کٹک آنے کا اتفاق ہوا۔ وہاں پہنچتے ہی میں نے نجمی صاحب کی خدمت میں حاضر ہو کر شرفِ ملاقات حاصل کیا۔ میں ان کی شاعرانہ عظمت اور ادبی صلاحیت کا تو پہلے ہی سے قائل تھا، ملنے کے بعد ان کے حسنِ اخلاق، وسیع القلبی اور خوش مزاجی سے بھی بے حد متاثر ہوا۔ آپ نے نہایت گرم جوشی سے مجھ اجنبی کا استقبال کیا گویا آپ کسی دیرینہ ہمدم سے مل رہے ہیں۔ دورانِ گفتگو مجھے ان کی ادبی خدمات اور اردو زبان کی ترویج و توسیع کے لئے کی جارہی مساعی کے بارے میں معلومات حاصل کر کے بہت خوشی ہوئی۔ میری رائے میں وہ اعلیٰ پایے کے شاعر، وضع دار انسان اور ہماری گنگا جمنی تہذیب کی جیتی جاگتی تصویر تھے۔ ایسے لوگ اس دور میں خال خال ہی ملتے ہیں''۔

غرض کہ امجد نجمی اپنی وسیع المشربی نیز سیکولر مزاج کی وجہ سے جہاں بھی گئے، ہر دل عزیز بنے رہے۔ صوبۂ آندھرا میں آندھرا اردو مجلس کی جانب سے انہیں ''نجم الشعراء'' کے خطاب سے

نوازا گیا تھا۔ لیکن زندگی کے آخری ایام میں بھی اڑیسہ کی مختلف ادبی انجمنوں کی طرف سے ''جشنِ نجمی'' منایا گیا۔ ان کی وفات کے بعد بھی ''نجمی اکاڈمی'' اپنی تقریبات میں موصوف کے کارناموں کی یاد تازہ کرتی رہتی ہے۔ نجمی صاحب کو زندگی بھر اس بات کا افسوس رہا کہ ان کی بیشتر تخلیقات زیورِ اشاعت سے آراستہ نہ ہوسکیں، جس کی وجہ سے ان کو ادب میں وہ مقام نہیں ملا جس کے وہ مستحق تھے۔ پھر بھی غالبؔ کے اس مصرع کا حوالہ اکثر دیا کرتے تھے:

شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن

اس پیشین گوئی کے سچ ہونے میں اب کس کو شک ہوسکتا ہے؟ لیکن غالبؔ کے مذکورہ مصرعے کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہا کرتے تھے:

ہمیں کیا جو تربت پہ میلے رہیں گے
کہ تربت میں ہم تو اکیلے رہیں گے

امجد نجمی کی شخصیت پر گفتگو کرتے ہوئے ان کے چند ذاتی کوائف پر بھی روشنی ڈالنا قارئین کے لئے دلچسپی سے نہ ہوگی۔ ''صدائے اڑیسہ'' کے نجمی نمبر کے لئے اس کے مدیران ضیاء الدین محمد یونس اور شیخ قریش نے بیگم نجمی سے انٹرویو لیا تھا۔ اس انٹرویو سے پتہ چلا کہ نجمی صاحب کو زندگی میں سب سے زیادہ خوشی اس وقت ملی جب ان کا پہلا شعری مجموعہ ''طلوعِ سحر'' شائع ہوا اور سب سے زیادہ صدمہ اس وقت ہوا جب ان کے وائزاگ کے دوست عبدالوہاب سہیلؔ کا انتقال ہوا اور اس وقت بھی ہوا جب ''جوئے کہکشاں'' کی چند کاپیوں کو دیمک چاٹ گئی۔ ان دونوں واقعات سے نجمی صاحب ہفتوں غمگین اور ملول رہے۔ اس انٹرویو سے یہ بھی پتہ چلا کہ گوشت کے تلے ہوئے قتلے، سنگھاڑے اور ارہر کی دال نجمی صاحب کی مرغوب غذا تھی۔

امجد نجمی کی شعری کائنات:

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بجا فرمایا تھا کہ شاعری ثقافتی پیداوار (cultural production) ہوا کرتی ہے۔ امجد نجمی کی شاعری پر کن کن ثقافتوں کا اثر پڑا؟ یہ ایک قابلِ غور مسئلہ ہے۔ موصوف نے انیسویں صدی کے اخیر میں علمی اور مذہبی گھرانے میں آنکھیں کھولیں، جس میں فارسی اور اردو کے شعر و ادب کا خوب چرچا تھا۔ ذرا ہوش سنبھالا تو اپنے آپ کو فارسی اور اردو

کے تقریباً تمام اساتذہ کے دیوانوں اور اسلامی لٹریچر کے خزانوں کے درمیان پایا اور ان کے عمیق مطالعہ کے پہلو بہ پہلو ہندو تہذیب و ثقافت سے بھی کما حقہٗ آشنائی ہوئی۔ انگریزی حکومت کا دور دورہ تھا اور ہر جگہ انگریزی تعلیم کا چرچا تھا۔ لہٰذا امجد نجمی نے شیکسپئر سے لے کر دورِ وکٹوریہ کے تمام رومانٹک شاعروں کا بھی مطالعہ کیا۔ اس طرح مشرق اور مغرب دونوں طرح کی ثقافتوں کے ہم آہنگ امتزاج سے امجد نجمی کی شعری کائنات کی تشکیل ہوئی ہے۔ اُسی ابتدائی دور میں امجد نجمی نے ’’مشرق و مغرب‘‘ کے نام سے ایک کتاب لکھ ڈالی جس میں مشرقی ادب کی گل و بلبل والی شاعری کے خلاف اٹھنے والے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے متعدد انگریزی اور اردو و فارسی کے ہم خیال یا متوازی المعنی اشعار کی مثالیں پیش کی ہیں۔ اس نئے انداز کی کتاب سے اردو میں بین اللسانی تقابلی مطالعہ کی داغ بیل پڑتی ہے۔ (یہ کتاب ہنوز غیر مطبوعہ ہے)۔

امجد نجمی نے اپنے عنفوانِ شباب ہی سے ملکی اور بین الاقوامی سطح پر پھیلے ہوئے انتشار کو قریب سے دیکھا اور عملی طور پر تحریکِ آزادی میں شریک ہو کر جیل کی ہوا کھائی۔ اپنا تعلیمی سلسلہ منقطع کر دیا، سوراج آشرم میں رہ کر خالص ’’گاندھی وادی‘‘ بن گئے بلکہ زندگی کے آخری وقت تک ’’گاندھی واد‘‘ ہی رہے۔ ہمیشہ مذہبی رواداری، قومی یک جہتی اور حب الوطنی کے علم بردار رہے۔ موصوف کا سیاسی، سماجی اور ملی شعور ہمیشہ بیدار رہا اور وہ سائنسی ترقی کے مثبت اور منفی دونوں طرح کے اثرات پر قلم چلاتے رہے۔ غرض کہ امجد نجمی کا کُل شعری سرمایہ مذکورۂ بالا تمام ثقافتی، تہذیبی، ادبی، سماجی اور سیاسی محرکات سے عبارت ہے۔ ان تمام مختلف النوع اثرات کی وجہ سے موصوف کی شعری کائنات کثیر الابعاد (multi-dimensional) بن گئی ہے۔

جنگِ آزادی سے متعلق نظمیں:

گاندھی جی کی رہنمائی میں جب ہندوستان بھر میں جنگِ آزادی کا شعلہ بھڑکنے لگا، تو ہندوستان کی تقریباً تمام علاقائی زبانوں کے شاعروں نے حبِ وطنی سے سرشار ولولہ خیز نظمیں لکھیں۔ اڑیا زبان میں پنڈت گوپ بندھو داس نے ستیہ بادی اسکول کی بنا ڈالی جس کے تحت اس نوعیت کی نظمیں لکھی جانے لگیں جو نوجوانوں کے اندر جنگِ آزادی کی بابت جذبۂ جوش و ولولہ بیدار کر سکے۔ اسی زمانے میں امجد نجمی نے بھی پنڈت گوپ بندھو داس سے متاثر ہو کر اردو اور فارسی میں

نظمیں لکھیں اور انہیں ایک کتابچہ کی شکل میں ''نذرِ گاندھی'' کے نام سے یکجا کرلیا۔ نذرِ گاندھی کی تمام نظمیں ''کلیاتِ امجد نجمی'' کے ابتدائی حصے میں درج ہیں۔ یوں تو جنگِ آزادی سے متعلق نظمیں کہنے والوں میں برج موہن چکبست لکھنوی، تلوک چند محروم، سیماب، جوش، حسرت موہانی، محمد علی جوہر، اشفاق اللہ خاں، حسرت، ظفر علی خاں، احمق پھپھوندوی، بیتاب بنارسی، مہاراج بہادر برقؔ، چندر شیکھر آزاد، رام پرشاد بسملؔ، فیاض گوالیاری وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں، لیکن امجد نجمی غالباً ہندوستان کے واحد شاعر ہیں جنہوں نے فارسی میں بھی نظمیں لکھ کر نوجوانوں کا حوصلہ بڑھایا۔ اس زمانے میں ہندو مسلم دونوں ایک جان دو قالب تھے۔ مسجدوں اور مندروں کے صحنوں میں جلسے ہوا کرتے تھے جن میں سبحہ و زنار کا فرق مٹ گیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس وقت اڑیسہ میں ہندو مسلم دونوں فارسی زبان سے واقف رہے ہوں گے تبھی تو امجد نجمی کی حب الوطنی سے لبریز فارسی شاعری سے دونوں فرقے متاثر ہوتے تھے۔ نجمی صاحب اپنی ایک فارسی نظم میں فرماتے ہیں:

چو پنڈت گوپ بندھو داس آمد از ہجوم ایں جا   صدائے ''مسلم و ہندو کی جے'' برخاست از دلہا
بر استادہ میانِ بزم کرد آغازِ تقریرش   حریفاں مضطرب گردند و شور افتد بہ محفل ہا
خلاصہ گفت حالِ اہلِ مظلومانِ ''امرتسر''   بہ ایں طرزے کہ رنج و درد پیدا کرد دردلہا
ازیں باعث کنوں ترکِ موالات آمدہ لازم   مرو اسکول و کالج نیز ہم بگذر ز کونسل ہا

حافظؔ کے ایک شعر پر تضمین اس طرح کرتے ہیں (۱۹۲۱ء)

در دلِ حبِ وطن آخر چہ گویم چو نشست
ہر کسے گوید کہ نجمیؔ نیز شد گاندھی پرست
آرے آرے حبِ ملکم ایں چنیں کردست مست
''عقل اگر داند کہ دل دربندِ زلفش چو خوش ست
عاقلاں دیوانہ گردند از پئے زنجیرِ ما''

موصوف نے اپنی بہت سی نظموں میں فارسی اور انگریزی مصرعوں پر اردو میں تضمین کرکے ''صنعتِ ذوالِلسانین'' کا تجربہ کیا ہے۔ مثلاً نظم دعوتِ عمل (۱۹۲۲ء) میں فرماتے ہیں:

تو وہ دریا ہے کہ تجھ میں ہے ترا گوہر نہاں   بے خبر سر می زنی چوں موج بر ساحل چرا

جو کبھی مٹنے نہ پائے ثبت کر ایسا نشاں   می کشی بر صفحۂ ہستی خطِ باطل چرا

اسی طرح نظم ”میں ہندی ہوں“ (۱۹۲۲ء) میں انگریزی کی ایک لائن پر تضمین کر کے فرماتے ہیں:

کوپؔر نے کہا ہے انگلینڈ کو ”وتھ آل دائی فالٹ آئی لو دی اسٹل“
میں ہندی ہوں بے چین نہ ہو کیوں ہند کی خاطر میرا دل

امجد نجمی کے کلام میں عصری آگہی:

عصری آگہی سے مراد شاعر کے گردوپیش ہونے والے حادثات وواردات کا عرفان حاصل کرنا جو شاعر کی تخلیقی ذات کو متزلزل کر دے اور اسے شعر کہنے پر مجبور کر دے۔ عصری آگہی کے تحت شاعر کا سیاسی، سماجی، تحریکی ہر قسم کا شعور شامل ہے۔ روحانی، رومانی، اخلاقی اور تقدیسی شاعری کو عصری آگہی پر مبنی شاعری سے الگ رکھا جا سکتا ہے۔ ”گلہائے رنگ رنگ سے ہے زینتِ چمن“ کے مصداق امجد نجمی کا شعری چمنستان مذکورۂ بالا تمام اقسام کے پھولوں سے مزین ہے، لیکن ہم اس باب میں سب سے پہلے ان کے سیاسی اور سماجی شعور ہی سے گفتگو کا آغاز کریں گے۔

جیسا کہ اس سے قبل کہا گیا ہے، امجد نجمی نے گاندھی جی سے متاثر ہو کر جنگِ آزادی میں عملی طور پر حصہ لیا، قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں اور اس وقت کے دیگر وطن پرست نوجوانوں کی طرح اپنا تعلیمی سلسلہ منقطع کر لیا۔ اہلِ وطن کو آزادی کی اہمیت سمجھاتے ہوئے اپنی نظم ”آزادی“ (۱۹۲۰ء) میں فرماتے ہیں:

شورِ آزادی سے ہے لبریز سازِ کائنات
دے رہا ہے جس کا ہر اک نغمہ پیغامِ حیات
ہے غلامی ظلمتِ شب اور آزادی سحر
تیرگی افزا وہ اور یہ روشنی سے خوب تر

نظم ”اُٹھ“ میں اہلِ وطن کو پیغامِ بیداری دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

اٹھ کہ خورشید آسماں پر جلوہ افشاں ہو گیا   اٹھ کہ گویا تیری بیداری کا ساماں ہو گیا
اٹھ کہ پہنچا چاہتے ہیں غیر منزل کے قریب   تو بدلتا ہے ابھی تک کروٹیں اے بدنصیب

تو اگر چاہے تو یہ دنیا ترا نخچیر ہے   اٹھ کہ تیرے ہاتھ میں ایقان کی شمشیر ہے
اٹھ کہ بے ذوقِ عمل یہ تیغ بھی بے کار ہے
تو بھی تیری زندگی بھی نقش بر دیوار ہے

نظم ''افکارِ پریشاں'' میں اس وقت کے حالات کا نقشہ کھینچتے ہوئے فرماتے ہیں:

یہ عروجِ دولتِ قیصری، یہ شکوہِ شانِ سکندری
کہ یہاں تو خونِ غریب سے ہے تپش میں نبضِ تونگری
وہی خواجگی، وہی خسروی، وہی رنگ و نسل کی برتری
یہی ہے تمدنِ مغربی کوئی مجھ سے سن لے کھری کھری

والٹیر میں ''وطن'' نامی ایک ہوٹل کے جشنِ افتتاح کی تقریب میں نجمی صاحب نے ایک طویل مثنوی بہ عنوان ''وطن'' لکھی ہے۔ جس میں ان کا سماجی اور سیاسی شعور اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ پوری مثنوی پانچ حصوں میں منقسم ہے۔ نظم کلاسیکل صنفِ سخن ''ساقی نامہ'' کی طرز پر لکھی گئی ہے۔ پہلے حصے کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

پلا ساقیا مجھ کو ایسی شراب   تخیل پہ چھا جائے جس سے شباب
سلامت ترے میکدے کا بھرم   کہیں رکنے پائے نہ میرا قلم
لگائے تخیل مرا ایسی جست   قلم اور کاغذ بھی ہو جائیں مست

اس کے بعد ہوٹل ''وطن'' کا تفصیلی بیان کرتے ہوئے پہلے باب کا اختتام ان الفاظ میں کرتے ہیں:

یہ صحبت، یہ احباب قائم رہیں   یہ جلسے، یہ ہنگامے دائم رہیں

دوسرے باب میں اپنے وطن یعنی سرزمینِ ہند کی خوبیوں کی بڑے خوبصورت انداز میں یوں بیان کرتے ہیں:

جہاں کی زمیں رشکِ خلدِ بریں / جہاں ماہ و پرویں کی خم ہے جبیں / جہاں کے جبل ہم سر کوہِ طور / جہاں کے بیاباں خیابانِ نور / جہاں کی ہر اک رود ہے رودِ نیل / جہاں کی ہر اک نہر ہے سلسبیل / جہاں کا ہے پانی شرابِ طہور / جہاں کی فضا گویا آغوشِ حور / جہاں کا تمدن قدیم و

کہن / جہاں عام ہے علم وتہذیب وفن / جہاں کے لئے وقف ہے جان وتن / وہ کیا ہے وطن ہے وطن ہے وطن۔

اس نظم کے تیسرے اور چوتھے باب میں شاعر کا سماجی شعور اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ تیسرے باب میں انگریزوں کا ظلم واستبداد اور اہلِ وطن کی مفلوک الحالی کا ذکر ہے جبکہ چوتھے باب میں اہلِ وطن کے درمیان باہمی نفاق کا شکوہ ہے۔

فرماتے ہیں:

مسلمان ہندو کے جھگڑے جہاں
یہ میں میں یہ تو تو کے رگڑے جہاں
جہاں ہندی اردو کی ہے نوک جھونک
کہ میں تجھ کو کاٹوں تو تو مجھ کو بھونک
جہاں سنی و شیعہ میں بیر ہو
وہاں دین و دنیا کی کیا خیر ہو

☆☆☆

جہاں کا ہری اور جہاں کا خدا
یہ اس سے جدا ہے وہ اس سے جدا

☆☆☆

جہاں فرقہ آرائیوں کا ہے راج
بٹا ہے جہاں ٹولیوں میں سماج
ہر اک چاہتا ہے کہ لیڈر بنے
تو پھر ملک کیا خاک پتھر بنے
ہمارے گلے میں ہماری ہی پھانس
کہ گھٹتا ہے دم اور رکتی ہے سانس

نظم کے آخری باب (یعنی پانچویں باب) میں ساقی سے یہ درخواست کرتے ہیں کہ

وطن پر ہو تیرا وہ لطفِ عظیم
کہ جس سے کٹے یہ عذابِ الیم
وطن پر تو برسا وہ ابرِ مطیر
کہ بہنے لگے ہر طرف جوئے شیر
وطن میں چلے کوئی بادِ بہار
اسیروں کو مدت سے ہے انتظار

☆

وطن کی مصیبت کو تو دور کر
اسے اپنے جلووں سے معمور کر
ہو جلدی مداوائے زخمِ جگر
ہوں باہم دگر مل کے شیر و شکر

سب اربابِ محفل کریں اس پہ صاد
دعا ہے یہ نجمیؔ کی آمین باد

غرض کہ امجد نجمی کی نظم ''وطن'' ان کے سیاسی، سماجی، معاشی، قومی و وطنی شعور کی مکمل طور پر آئینہ دار ہے۔

چونکہ گاندھی جی سے نجمی صاحب کا جذباتی لگاؤ تھا، اس لئے ان کے قتلِ ناگہانی سے نفسیاتی طور پر بے حد متاثر ہوئے۔ اس لئے نظم ''آہ گاندھی'' میں فرماتے ہیں:

شرم کر تو شرم کر اے تیرہ دل ہندوستاں   تیرے دل میں ہے ابھی تک اتنی غداری نہاں
اتنی کینہ پروری، یہ سرکشی، بدنیتی   پھیر دی انسانیت کے حلق پر تو نے چھری
چلتے چلتے رک نہ جائے دیکھ تیرا کارواں   ہوش میں آ، ہوش میں آ، اب بھی اے ہندوستاں

اس طرح گاندھی جی کی پہلی برسی پر کہتے ہیں:

روح کب نکلی جسمِ لاغر سے   قطرہ جاکر ملا سمندر سے
تو نے گویا اسے اماں بخشی   مار کر عمرِ جاوداں بخشی
موت کیا؟ یعنی انتقالِ مکاں   غیر ممنونِ روزگار و زماں
کس کو دنیا میں ہے دوام و ثبات   سچ یہ ہے موت ہی ہے اصلِ حیات
خون اس کا نہ رائگاں ہوگا
ہاں مگر زیبِ داستاں ہوگا

جب ۱۹۵۳ء میں ہلاری او تنزنگ نے پہلی بار ایورسٹ پر قدم رکھا، امجد نجمی نے اپنی نظم ''فتح ایورسٹ'' میں اس طرح اپنے ردِ عمل کا اظہار کیا:

تم نے اے دوستو! پرچم یہ کہاں گاڑ دیا؟   واہ کیا خوب، ہمالہ پہ نشاں گاڑ دیا
کام دھرتی کا نہ کرکے اُڑے آکاش پہ تم   اور ہوئی جاتی ہے دھرتی یہاں پاتال میں گم
فتح ایورسٹ کو سو بار تو کر سکتے ہو   قدم اپنے کبھی دھرتی پہ بھی دھر سکتے ہو؟

اس کے بعد شاعر جدید انسان کی گمرہی، تیرگی، بے راہ روی اور کج نظری کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ روشنی اتنی تیز ہوئی کہ اب یہ بجھنے لگی ہے۔ امن اور آشتی اب وہم و خیال بن چکا

ہے۔ زیردستوں کی دہائی پہ عدالت خاموش رہتی ہے۔ اہلِ ستم کے ظلم پر سیاست خاموش ہے۔ جو دین اخوت کا اصول نہ سکھائے اسے پسِ پشت ڈال دینا چاہئے کہ یہ بالکل فضول ہے۔ اخیر میں نظم اس طرح اختتام پذیر ہوتی ہے:

تا کجا کھاؤ گے تہذیب و تمدن کا فریب؟ اور بھی یہ لئے جاتے ہیں تمہیں سوئے نشیب
فتح کوہِ ستم و جور کو کرتے اے کاش قدم اپنے کبھی دھرتی پہ بھی دھرتی اے کاش

لیکن امجد نجمی کی یہ ذہنی کیفیت زیادہ دنوں تک برقرار نہیں رہتی۔ جب انسان خلائی سفر انجام دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو موصوف کا ذہن ایک نئی قسم کے رومان سے دو چار ہوتا ہے۔ لہٰذا نظم ''مون راکٹ'' میں فرماتے ہیں:

کون سا چاند ہے وہ، کون سے وہ تارے ہیں جن کی حرکات سے وابستہ ہے تقدیرِ بشر
آج انسان ہے تقدیرِ فلک کا مختار کتنی خوش بخت ہے، خوش کام ہے تدبیرِ بشر

فاتحِ اعظم (۱۹۶۱ء) اور والین ٹینا (۱۹۶۳ء) بھی خلائی سفر کے تعلق سے اسی نوعیت کی دو نظمیں ہیں۔ امجد نجمی کو اس بات کا ہمیشہ افسوس رہا کہ اس بابت اہلِ مغرب اس قدر آگے کیوں بڑھ گئے اور ہم اہلِ مشرق کیوں پیچھے پڑے رہے۔ ان کی غزلوں اور نظموں میں جا بجا ان کے اسی احساس کی عکاسی نظر آتی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

زندہ قوموں کا ہوتا ہے یہ حوصلہ، حوصلہ تو نہیں بلکہ ہے معجزہ
ان کی دنیا خلاؤں میں اڑتی رہی، اپنی دنیا یہاں رینگتی ہی رہی

☆☆☆

اک ہم ہیں جن کو چلنا بھی آیا نہیں اب تک دھرتی پر
اک وہ ہیں جن کو لے اڑتا ہے شوق فلک پیمائی کا

اسی طرح نظم ''ساقی'' میں فرماتے ہیں:

کمندیں انجم و مہتاب پر ڈالی ہیں اوروں نے
نگاہِ شوق اپنی ہے ابھی تک نارسا ساقی

''تسخیرِ قمر'' سے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے خلائی سفر کے مستقبل کے بارے میں یوں پیشین گوئی

کرتے ہیں:

سفر میرا یونہی جاری رہے گا آخری دن تک
یہ پہلا مرحلہ تھا چاند کو جو روند آیا ہوں

آج سائنس داں جو خلا میں مستقر بنانے کی کوشش کر رہے ہیں، گویا امجد نجمی کے اسی شعر کی عملی تفسیر پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح نجمی صاحب نے اپنی نظم ''ابھی'' (۱۹۵۵ء) کے ذیل کے بند میں:

ابھی ہے ''عقل'' کا اک رقصِ شعلہ زا باقی　　ابھی اداؤں میں ہے اور اک ادا باقی
ابھی کسی کو نہیں ہے سکونِ قلب و جگر　　ابھی ہے ''جنگِ خلائی'' کا تجربہ باقی

جس ''جنگِ خلائی'' (Space War) کی طرف اشارہ کیا تھا، آج کی عالمی سیاست اسی کی طرف بڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔

خلا میں پرواز کرنے کے باوجود جدید انسان بے بس، بے کس اور بے حس ہو گیا ہے۔ اسی سچائی کو شاعر نے اپنی نظم ''بے بال و پری'' میں ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

غنچۂ دل مرا اب تک نہ کھِلا
مری پرواز کا مجھ کو نہ ملا کوئی صلہ
ہوں ابھی تک وہی واماندۂ راہ
وہی آوارگیٔ ذوقِ نگاہ
اور وہی دربدری باقی ہے
چرخ پر اڑ کے بھی بے بال و پری باقی ہے
کھل گئی آنکھ تو کیا بے بصری باقی ہے

امجد نجمی کی عصری آگہی کا ذکر چلا ہے، تو راقم الحروف چند اور باتوں کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد، محمد علی جناح، پنڈت جواہر لعل نہرو جیسے لیڈروں کے سانحۂ ارتحال پر موصوف کی نظمیں نہایت موثر ہیں اور ان رہنماؤں کے ساتھ شاعر کے جذباتی لگاؤ کا پتہ دیتی ہیں۔ ہندوستان کی تقسیم کی وجہ سے نجمی صاحب کو گاندھی جی کی طرح بے حد قلق ہوا۔ پھر بھی

انہوں نے لکھا:

ہونے والی بات جو تھی آخرش ہو کر رہی   ہند کی تقسیم کا ہر وقت تو چرچا نہ کر
رہنما ہی جبکہ بٹوارے پہ راضی ہو گیے   خواہ مخواہ اس مسئلے پر ان سے تو الجھا نہ کر
ان کے جذبے پاک تھے اور ان کی نیت صاف تھی   گردشِ افلاک کا کر، ان کا تو شکوا نہ کر
(نظمِ تقسیم)

موصوف کی وطن دوستی، جذباتی ہم آہنگی اور قومی یک جہتی کا اندازہ ان چند اشعار سے بھی لگایا جا سکتا ہے جن میں شاعر نے مسلمِ ہندوسان کو چند اہم اور مفید مشوروں سے نوازا ہے:

اے مسلمِ ہندوستاں اپنے وطن کا ساتھ دے   تو جس چمن کا ہے صفیرا اس چمن کا ساتھ دے
حق کے لئے پھر کر بپا ہنگامۂ منصور کو   حبِ وطن میں ڈوب کر دار و رسن کا ساتھ دے
کوہِ ہمالہ سے یہی رہ رہ کے آتی ہے صدا   تو موجِ مضطر کی طرح گنگ و جمن کا ساتھ دے
پھر رشتۂ زنّار میں تسبیح کے دانے پرو   اے شیخ عزلت سے نکل اور برہمن کا ساتھ دے

ظاہر ہے کہ ان مشوروں کی اہمیت اکیسویں صدی میں اور بڑھ گئی ہے۔ مسلمانوں میں باہمی تفرقہ ڈالنے والی طاقتوں کے خلاف انہوں نے ایک بہت ہی خوبصورت نظم ''ابلیس کی کہانی ابلیس کی زبانی'' لکھی ہے۔ اس نظم کا اختتام اس طرح ہوتا ہے:

بہ طرزِ نو مسلمانوں کو پھر پیغام ہے میرا   لڑاؤں گا انہیں، آخر لڑانا کام ہے میرا
یہ دیو بندی، وہ مرزائی، یہ نجدی، وہ رضا خانی   یہیں تک رہ گئی لے دے کے اب ساری مسلمانی
نہیں چلنے کا اب جادو کسی کے قول کا مجھ پر
ہوا ہے اور نہ ہوگا کچھ اثر لاحول کا مجھ پر

یوں تو چینی جارحیت (۱۹۶۲ء) کے تعلق سے اردو کے شعراء (بشمول امجد نجمی) نے کثرت سے احتجاجی نظمیں لکھی ہیں، لیکن سوائے امجد نجمی کے، اردو کے کسی دوسرے شاعر نے فتح گوا (۱۹۶۱ء) پر کچھ نہیں لکھا۔ نظم ''فتح گوا پر'' کے ذیل کے دو شعر ملاحظہ فرمایئے جن سے شاعر کا سیاسی شعور بامِ عروج پر درخشاں نظر آتا ہے۔

پر تگیزوں کی فریاد ہے بے سبب، گوآ ڈامان، ڈیو ہو گیے فتح اب
گڑ گیا ہے جہاں، اڑ رہا ہے جہاں آج بھارت کے فتح و ظفر کا نشاں
کوئی کرتا رہے کتنی بھی سرکشی، سب سے ہم چاہتے ہیں مگر دوستی
ہم کو چھیڑے گا جو، منہ کی کھائے گا وہ، چواین لائی ہو یا صدرِ ایوب خاں

کلیاتِ امجد نجمی میں ''یومِ آزادی'' کی تقریب کے سلسلے کی آٹھ نظمیں شامل ہیں۔ جنگِ آزادی کے سلسلے میں ہمارے اہلِ وطن نے جو سنہرے خواب بنے تھے، حصولِ آزادی کے بعد وہ سب چکنا چور ہو گیے اور فیضؔ جیسے شاعر کو ''یہ داغ داغ اُجالا یہ شب گزیدہ سحر'' کہنا پڑا۔ امجد نجمی اپنی نظم ''آزادی کا دوسرا سال'' (۱۹۴۹ء) میں اس وقت کے سماجی حالات کی عکاسی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

تم بھی اب آزاد ہو اور ہم بھی اب آزاد ہیں
لیکن آزادی کے ہاتھوں کس قدر برباد ہیں
قحط سالی دیکھیے، رشوت ستانی دیکھیے
دیکھیے اجناس و اشیاء کی گرانی دیکھیے
چور بازاری کا اتنا ہو گیا بازار گرم
جس کے آگے حکمراں بھی پڑ گیے اک بار نرم

اس سلسلے کی آخری نظم ''آزادی کا چھبیسواں سال'' ہے جو ۱۵؍اگست ۱۹۷۳ء کو کہی گئی تھی۔ اس نظم میں وقت سے ہر طرح کے شکوہ شکایت کے باوجود شاعر مستقبل میں امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتا، بلکہ ایک خوش آیند امیدِ فردا کی بنا پر جشنِ یومِ آزادی منانا چاہتا ہے۔ مذکورہ نظم کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

ہو مبارک تمھیں آزادی کے چھبیس برس
آج کی صبح ہے اک صبحِ درخشاں یارو
دل کے جو داغ ہیں رہ رہ کے مہک اٹھتے ہیں
ہے یہی اپنے لئے جشنِ چراغاں یارو
ہائے اس جوشِ بہاراں میں تہی دامانی
خون کیوں روئے نہ یہ دیدۂ گریاں یارو
شبِ مہتاب کا کچھ لطف نہ آنے پایا
چھپ گیا جا کے گہن میں مہِ تاباں یارو
دیکھیں پھر ہوتی ہے کب مزرعِ امید ہری
دیکھیں پھر برسے گا کب ابرِ بہاراں یارو
جتنے شکوے کیے نجمیؔ نے وہ سب سچ ہیں مگر
پھر بھی آزادی پہ ہم آج ہیں نازاں یارو

ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی نے امجد نجمی کی نظموں سے متعلق بجا فرمایا ہے کہ ان میں ''تازگی اور شگفتگی کے ساتھ ساتھ اپنے دیس کی مٹی کی سوندھی مہک اور ہندوستانی تہذیب کا سنگار ملتا ہے''۔ اپنے وطن کے چپے چپے سے نجمی صاحب کو پیار تھا۔ خصوصاً اپنے مولد اڑیسہ کے فطری مناظر، تہذیب و ثقافت نیز تاریخ و تمدن کی عکاسی ان کی شاعری میں بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے۔ ان کی متعدد نظمیں انی کٹ، ہیراکود، قلعۂ کٹک، چلیکا، شام تلسی پور، ۶۰ء کا سیلابِ اڑیسہ میں بطورِ مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔ موصوف نے ''کلنگا ہمارا'' نامی اڑیسہ کے تعلق سے ایک ترانہ لکھا ہے جسے اڑیسہ میں اردو تقریبات کے آغاز میں اسی طرح پڑھا جاتا ہے جس طرح یہاں کی اُڑیا تقریبات اُڑیا ترانہ ''بندے اُتکل جننی'' سے شروع ہوتی ہیں۔ ''کلنگا ہمارا'' کا پہلا بند ملاحظہ فرمایئے:

جگر ٹکڑے ٹکڑے تو دل پارہ پارہ　　محبت میں جس کی ہے سب کچھ گوارا
ہماری امیدوں کا جو ہے سہارا　　جو سنسار میں ہم کو ہے سب سے پیارا
وہ اُتکل، اڑیسہ، کلنگا ہمارا

امجد نجمی کے تتبع میں اُڑیسہ کے بہت سے شعراء نے اسی قسم کے ترانے لکھے ہیں۔ اولیت اور مقبولیت کا سہرا بہرحال امجد نجمی کے سر جاتا ہے۔

امجد نجمی دراصل جگر، جوش، فراق، حفیظ جالندھری، آنند نرائن ملا، عندلیب شادانی، افسر میرٹھی، ساغر نظامی اور جمیل مظہری کے ہم عصر ہیں۔ ان تمام شعراء کی پیدائش ۱۸۸۰ء سے لے کر ۱۹۰۵ء تک، انہی پندرہ سال کے درمیان ہوئی تھی۔ اس دور کے بعد تقریباً تمام ترقی پسند شعراء اور حلقۂ ارباب کے شعراء آئندہ پندرہ سال یعنی ۱۹۰۵ء اور ۱۹۲۰ء کے درمیان پیدا ہوئے۔ یہاں یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ترقی پسندوں اور حلقۂ ارباب ذوق سے لے کر جدیدیوں تک سب نے نظمِ معرّا اور آزاد نظم کے فارم کو اپنا حاوی وسیلۂ اظہار کے طور پر قبول کیا، جبکہ امجد نجمی کے معاصرین میں سے (سوائے امجد نجمی) کسی اور نے ان اصناف کو قبول نہیں کیا۔ اس بات سے نجمی صاحب کی وسیع النظری، وسیع القلبی اور وسیع المشربی ثابت ہوتی ہے۔

''کلیات امجد نجمی'' میں ''نظمِ معرّا'' کی ٹکنک پر تین نظمیں بہ عنوان دیوارِ یار (۱۹۵۱ء)، جشنِ صد سالہ (۱۹۵۷ء)، امیدوں کا چراغ (۱۹۵۷ء) اور ''آزاد نظم'' کی ٹکنک پر پچیس

نظمیں، نیز ''نثری نظم'' کی ٹکنک پر ایک نظم، بہ عنوان آتشیں ناگ (۱۹۶۳ء) شامل ہیں۔ لفظیات، اسلوب اور موضوع کے اعتبار سے یہ تمام نظمیں اپنی انفرادیت رکھتی ہیں اور شاعر کے شخصی تجربات پر مبنی ہونے کی وجہ سے ان نظموں میں رنگارنگی اور بوقلمونی بہ درجۂ اتم پائی جاتی ہے۔ ''جوئے کہکشاں'' میں شامل امجد نجمی کی نظموں سے متعلق ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی کا خیال ہے کہ ''پیاسا، روشنی کم ہے، ہوٹل میں ہو، روح تشنہ کام ہے، جرم و سزا، مرثیے جیسی نظمیں ہر اعتبار سے ذہن پر نقش چھوڑتی ہیں''۔ یہ تمام نظمیں آزاد نظم کے فارم میں ہیں اور ان نظموں کی لفظیات موصوف کی پابند نظموں کی لفظیات سے بالکل الگ تھلگ اور جدید شاعری کے دور کی لفظیات سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد کہی گئی امجد نجمی کی آزاد نظموں میں جو تنوع پایا جاتا ہے، وہ نئی نسل کے کسی جدید شاعر کے یہاں پایا نہیں جاتا۔ اسی دور میں انہوں نے کئی ذومعنوی (Allegorical) نظمیں (مثلاً ہوٹل میں ہو، آتشیں ناگ وغیرہ) لکھی ہیں جن کی علامتی معنویت کئی ذہنی سطحوں پر پھیلی نظر آتی ہیں۔

اقبالؔ اور جوشؔ دونوں نجمی صاحب کے بہت پسندیدہ شاعر تھے۔ موصوف اقبالؔ کو اس لئے پسند کرتے تھے کہ ان کا رجائی آہنگ اور قدیم شاعری کی لفظیات کو نئی معنویت عطا کرنے کا انوکھا انداز انہیں بہت عزیز تھا۔ غالباً ''اقبالؔ کے رجائی آہنگ'' سے متاثر ہو کر نظم ''تعارف'' میں فرمایا:

خستگی، واماندگی، بیچارگی،، دوں ہمتی   تو لغت میں میرے یہ الفاظ پا سکتا نہیں
تیز گامی، سخت کوشی، تاب و تب، سعیِ دوام   دل مآل اندیش میرا، آنکھ میری دور بیں

وہ جوشؔ کے نیے نیے ڈکشن کے بہت زیادہ قائل تھے، کیوں کہ ان کا ذخیرۂ الفاظ نہ ان سے قبل کے کسی شاعر کے یہاں نظر آتا ہے، نہ ان کے کسی دوسرے ہم عصر شاعر کے یہاں۔

اقبالؔ اور امجد نجمی دونوں اپنی شاعری میں کچھ نہ کچھ پیغام دینا چاہتے ہیں، لیکن اقبالؔ اس کے لئے فلسفۂ خودی کا سہارا لیتے ہیں، جبکہ نجمی صاحب کے یہاں کوئی منظم فلسفہ نہیں، بلکہ وہی فلسفہ ہوتا ہے جسے وہ یا تو زندگی کے مختلف تلخ و شیریں واقعات سے اخذ کرتے ہیں یا فارسی و اردو کے اساتذہ کے کلام میں استعمال شدہ فلسفۂ تصوف کا تصرف کرتے ہیں۔

جوشؔ کی شاعری میں گھن گرج ہے، جبکہ امجد نجمی کے یہاں جمیل مظہری کی طرح دھیما پن ہوتا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد تو نجمی صاحب کی نظموں کی لفظیات میں ایک زبردست بدلاؤ پیدا ہوا ہے جو نہ صرف یہ کہ ان کے اس سے پہلے کے رویہ سے مختلف ہے، بلکہ بہت سے جدید شاعروں کی طرزِ بیان کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔

اب آیئے، حضرتِ امجد نجمی کی غزلیات کی طرف۔ موصوف کے بہت ہی ابتدائی دور کا چونکا دینے والا شعر ملاحظہ فرمایئے:

ہم خاک بھی ہوئے تو اڑے آسمان تک
دیکھے کوئی دماغ ہمارے غبار کا

اسی ایک شعر سے آپ کو اندازہ لگ گیا ہوگا کہ شروع ہی سے امجد نجمی کی شاعری میں روایتی انداز سے ہٹ کر کچھ نئی بات کہنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ ایک طرف ان کی غزلیہ شاعری کی جڑیں فارسی اور اردو کی عظیم روایت کی سرزمین میں پیوست نظر آتی ہیں تو دوسری طرف اس کی شاخیں جدید فکر و شعور کے کھلے آسمان سے باتیں کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ ایک طرف سادگی میں پُرکاری کی عمدہ مثالیں پیش کرتے ہوئے ضرب المثل اور برمحل اشعار کہلانے کے لائق اشعار ملتے ہیں تو دوسری طرف تہہ در تہہ معنویت لئے ہوئے علامت پسند اور پیکری اشعار بھی کثرت سے نظر آتے ہیں۔ ایک طرف اخلاقی شاعری ہے تو دوسری طرف بشر دوستی (Humanism) پر مبنی شاعری۔ ایک طرف قنوطیت ہے تو دوسری طرف رجائیت کی جانب مراجعت۔ کئی اشعار ایسے ہیں جو انسانی نفسیات کو بہت ہی قریب سے دیکھنے کے نتائج معلوم ہوتے ہیں۔ غرض کہ امجد نجمی کی غزلیں بہت ساری مختلف النوع کیفیات سے مرکب ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمایئے:

سادگی میں پُرکاری:

تم اپنی دشمنی کا راگ چھیڑو
میں گاتا ہوں محبت کے ترانے

وفا سے اور نہ ترکِ وفا سے آپ ہیں خوش
مجھے بتایئے پھر آپ کی خوشی کیا ہے؟

جن کا ہم انتظار کرتے ہیں
وہ ابھی تک سنگار کرتے ہیں

مرنے والے مرچکے طے کرکے اپنی منزلیں
جینے والو اب تمہاری زندگی خطرے میں ہے

نجمیؔ بتاؤ مجھ کو کوئی ایسا گلستاں
جس گلستاں میں شاخ ہمیشہ ہری رہی
میری خوشی یہی ہے مجھے تیرا غم ملے
تیرا ہی غم ادا کرے میری خوشی کا حق

علامت پسندی:

الٹ کر رہ گیا جب تختۂ گل
صبا آئی ہے تب جھولا جھلانے

☆

کانٹوں کو چبھنے کا بھی یہاں اختیار ہے
جب ہے چمن میں پھولوں کو جلوہ دہی کا حق
تجھ کو رہنا ہے جب باغ کے درمیاں شاخ در شاخ تعمیر کر آشیاں
اس کی پروا نہ کر کیوں کہ از ابتدا برق کو شاخ سے دشمنی ہی رہی

پیکر تراشی:

ہماری موجِ دودِ آہ سے واقف نہیں دنیا
مثالِ بوئے گل اس کو پریشاں کر کے چھوڑیں گے
اے بحرِ حسن اور بھی موتی بکھیر دے
دامن مری نگاہ کا اب تک بھرا نہیں
ماورائے قیدِ رنگ و بو ہے اِمکانِ نگاہ
دامنِ صحرا میں حسنِ گلستاں پاتا ہوں میں

اخلاقی شاعری:

تجھ سے کسی کا ہو نہ بھلا تو برا نہ کر
تریاق بن سکے نہ اگر، زہر بن نہ تو

☆

تو حسن بن کے چمک یا شباب بن کے چمک
تو غم زدوں کا دلی اضطراب بن کے چمک
برسنا ہے تو برس بارشِ کرم بن کر
کسی کے سر پہ نہ برقِ عذاب بن کے چمک

اخلاصِ عبادت کی ترغیب:

پڑھنی ہو صدقِ دل سے جو تجھ کو نمازِ عشق
تو سب سے پہلے آبِ ندامت سے کر وضو

☆

سجدے نمود کے ہیں، عبادت نمائشی
ہم سے ادا ہوا نہ تری بندگی کا حق

پیغامِ عزم وعمل:

تو اس کو پھونک دے بن کر عمل کی چنگاری　　که تیرے آگے یہ دنیا ہے تودۂ بارود

☆

کچھ طور سے مخصوص نہیں ہوتی تجلی　　جو چیز یہاں چاہیے وہ عزمِ نظر ہے

بشر دوستی:

مجھ کو نہ شمس کی نہ قمر کی تلاش ہے　　دنیائے آب وگِل میں بشر کی تلاش ہے

ڈرامائی انداز:

یہ چاکِ گریباں، یہ آشفتہ حالی، یہ جوشِ جنوں، یہ پریشاں مزاجی
میں دیوانہ اس کو سمجھتا ہوں نجمی جو قائل نہیں میری دیوانگی کا

فلسفہ، تصوف:

میری ہستی ہے نیستی میری　　اور میرا وجود میرا عدم

☆

سب دیکھتے ہیں حسنِ دلآویز کو تیرے　　میں حسن میں اک شانِ خدا دیکھ رہا ہوں

☆

ہمہ از وست سمجھ اس کو نجمی یا ہمہ اوست　　سوا خدا کے یہاں جو ہے وہ ہے لا موجود

☆

عصیاں کو میرے عفو و کرم کی ہے جستجو　　رحمت کو میرے دامنِ تر کی تلاش ہے

☆

مان لیا میں نے یہ، ننگ ہے میرا وجود　　تیری مشیت تھی یہ، میری خطا کچھ نہیں

☆

مجھے دیر بھی ہو کیونکر نہ حرم کی طرح پیارا　　تو یہاں بھی جلوہ آرا، تو وہاں بھی جلوہ آرا

چشمِ بینا کے لئے ہے حسن معراجِ نظر   اس کے آگے اور کیا ہے میں بتا سکتا نہیں

فلسفۂ جبر وقدر:

کوئی چیز بھی ہے قسمت، کوئی شے بھی ہے مقدر   کہ میں اپنی کوششوں میں یہاں بار بار ہارا
ایک حد تک ہے تمہیں بھی اختیار   یہ نہ سمجھو مطلقاً مجبور ہو
کچھ کرنے پر جب آتا ہے تو تارے توڑ کے لاتا ہے   پھر دیکھو تو اس انساں کو ہے کتنا یہ مجبور یہاں

☆

ایسی شوخی بھی کیا، ایسا انداز کیا کچھ سمجھ میں نہ آیا یہ ہے راز کیا
میری تقدیر ہنس ہنس کے ہر بار کیوں میری تدبیر سے کھیلتی ہی رہی
تقدیر مرا دادہ در دستِ خودم نجمیؔ   ایں طرفہ تماشائے مجبور نہ مختارم

عرفانِ ذات:

میں سعئ مسلسل کر کے بھی منزل سے کوسوں دور رہا
منزل نہ ملی تو کیا ہے مگر اپنے کو پاتا جاتا ہوں

انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ:

ڈھلے آنسو کہ یہ ٹوٹے ستارے   سکوتِ شب میں یاد آئی کسی کی
دل میں سلگ سلگ کے تری یاد کے دیے   کرتے رہے ادا مری تیرہ شبی کا حق
کیوں کر کروں نہ باتیں تنہائیوں میں اس سے   میں دل کا رازداں ہوں، دل میرا رازداں ہے
ان کا غرورِ حسن کہیں اور بڑھ نہ جائے   اس واسطے میں ان کی طرف دیکھتا نہیں

آشفتہ نوائی سے اپنی ، دنیا کو جگاتا جاتا ہوں
دیوانہ ہوں دیوانوں کو میں ہوش میں لاتا جاتا ہوں

رجائیت:

تو کہہ رہا ہے یہاں جس کو جستِ لا حاصل   وہی دکھا گئی انساں کو راہِ چرخِ کبود

قنوطیت:

اپنے کرتوتوں کے باعث آدمی خطرے میں ہے   اس کا اندازِ جنونِ آگہی خطرے میں ہے
یہ تو بننے کو حریفِ موجِ طوفاں بن گیا   لیکن انساں کی یہ طوفاں دوستی خطرے میں ہے

ہندوستانی تلمیحات:

گوپیوں سے کہو گھر سے نکلیں نہ وہ، ہر اک آواز پر اتنا ریجھیں نہ وہ
اب نہ وہ کنج بن کا سماں ہی رہا، اب نہ وہ کرشن کی بانسری ہی رہی

جدید حسیت کا اظہار:

آتی ہے ہر طرف سے جو آوازِ چنگ و نے   یہ زندگی کی مرثیہ خوانی ہے دوستو

آج کا ابنِ آدم کیا ہے، بے حس، بے دل، بے جاں ہے
آج کا ابنِ آدم بس اک چلتا پھرتا سایہ ہے

دم گھٹنے لگتا ہے اپنا انسانوں کے سایے میں   کیوں نہ بنائیں اپنا مسکن ویرانوں کے سایے میں

انسانوں کی بستی میں جب نظر نہ آئیں سانپ
انساں کو انساں کے سوا پھر اور ڈسے گا کون؟

مؤخر الذکر شعر پڑھ کر ہندی کے مشہور جدید شاعر اگیے کی یہ نظم یاد آتی ہے:

تم سبھیہ ہوئے تو نہیں
نگر میں بسنا بھی تمہیں نہیں آیا

ایک بات پوچھوں؟

اتر دو گے؟

تب کیسے سیکھا ڈسنا

وش کہاں پایا؟

اگیے کی اس نظم اور امجد نجمی کے مذکورہ شعر میں خیالات کا توارد ہے۔ دونوں میں یہ تصور مشترک ہے کہ آج کے دور میں آدمی آدمی کو سانپ بن کر ڈستا ہے۔

نجمی کا یہ شعر:

ہر سمت میں ہیں کتنی ہی سمتیں چھپی ہوئی
اپنی نظر کو کر نہ فقط وقفِ چار سو

پڑھ کر راقم الحروف چونک پڑا کہ نجمی صاحب کا تخلیقی شعور جدید ترین سائنسی شعور سے کس قدر ہم آہنگ ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا نظریہ یہ ہے کہ شاعر، رُشی، مُنی اور صوفی حضرات اپنی ذکاوت وبصیرت کے ذریعہ بعض ان حقائق کا عرفان حاصل کر لیتے ہیں، جہاں تک بعد میں سائنس داں کی رسائی ہوتی ہے۔ اگر یہ بات نہ ہوتی تو مغرب میں ڈارون کی تھیوری سے بہت پہلے بیدلؔ یہ شعر کیسے کہہ سکتے:

ہیچ شکلے بے ہیولیٰ قابلِ صورت نہ شد
آدمی ہم پیش ازاں کادم بود بوزینہ بود

غالبؔ کے اس شعر میں

مری تعمیر میں مضمر ہے صورت اک خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

توانائی کی منتقلی (Transformation of energy) کا سائنسی تصور موجود ہے۔ ظاہر ہے، غالبؔ نے اپنی تخلیقی بصیرت کے ذریعہ ہی اس سائنسی تصور کو اپنے فن کی گرفت میں لے لیا ہے۔

اُسی طرح امجد نجمی کے مذکورۂ بالا شعر کی سائنسی توضیح اس طرح ہوتی ہے کہ آئن سٹائن نے فزکس میں اپنے نظریۂ اضافیت (Theory of Relativity) کی بنیاد اربع الابعاد (4-Dimensional) کائنات پر رکھی جس میں طول، عرض، ارتفاع اور وقت یہ چار ابعاد ہوتے ہیں۔ آگے چل کر ڈاکٹر عبدالسلام نے اپنی یونی فائیڈ فلڈ تھیوری (Unified Field Theory) کے لئے عشرہ ابعادی (10-Dimensional) کائنات ایجاد کی جس میں چار ابعاد تو محسوس کیے جا سکتے ہیں، لیکن باقی چھ ابعاد جوہر (Atom) کے اندر چھپے ہوئے

ہوتے ہیں۔ آگے چل کر جدید تر سائنسداں 11-Dimension تک پہونچ چکے ہیں۔ لہٰذا امجد نجمی کا کہنا ہے کہ انسان اگر اپنے آپ کو صرف چار ابعاد تک محدود نہ رکھ کر تحقیق و تجسس کا سلسلہ جاری رکھے تو ہر بُعد میں اسے کئی نیے ابعاد کا عرفان حاصل ہوگا اور فطرت اپنی تمام رنگینیوں، عشوہ طرازیوں اور نیرنگیوں کے ساتھ اس کے سامنے اپنے آپ کو منکشف کرتی رہے گی۔ یہ ایک نہایت ہی حوصلہ افزا شعر ہے، جو قاری کے ذہن اور دل دونوں کو متاثر کرتا ہے۔

غرض کہ امجد نجمی کی غزلیہ شاعری بے شمار خوبیوں سے مزیّن ہے۔ یوں تو شاعر کا ہر شعر اس کا معنوی فرزند ہونے کی وجہ سے اسے بے حد عزیز ہوتا ہے، لیکن چند اشعار ایسے ہوتے ہیں جو خود شاعر کو (کسی نہ کسی سبب سے) سب سے زیادہ پسند ہوتے ہیں۔ امجد نجمی اپنے مختلف النوع اشعار میں سے ایسے شعر کو نسبتاً زیادہ پسند کرتے تھے، جنہیں موصوف نے ''زبان کے شعر'' کا نام دیا تھا۔ راقم الحروف نے نجمی صاحب کو متعدد مشاعروں میں اسی نوعیت کے اشعار بڑے چاؤ سے سناتے ہوئے دیکھا ہے۔ موصوف کے چند ''زبان کے شعر'' ملاحظہ فرمایئے، جن کے چٹخارہ پن سے، امید ہے، آپ بھی لطف اندوز ہوسکیں گے۔

ہوائیں یہ ٹھنڈی، پھلواریں یہ ہلکی، گھٹائیں یہ گھنگھور، بادل یہ کالے
تو پھر ایسے موسم میں جائے کوئی اور توبہ کا جا کر گلا گھونٹ ڈالے
مرے غم کدے پر بھی آ جایئے گا، مرے گھر قدم رنجہ فرمایئے گا
کبھی بھولے بھٹکے، کبھی ہفتے عشرے، اویرے سویرے، اندھیرے اُجالے

☆☆

تمہاری جدائی میں جیتے ہیں کیونکر، کبھی جھوٹے منہ تم نے پوچھا نہ بارے
گذارے ہیں، ہم نے تو ہفتوں گذارے، مہینوں گذارے ہیں برسوں گذارے
یہ سچ ہے کہ انسان کی زندگی میں جوانی کے ایام ہوتے ہیں پیارے
جوانی مگر در حقیقت وہی ہے جو سینوں میں جوشِ عمل کو ابھارے

☆☆

امجد نجمی کی فارسی غزلوں پر دیگر اساتذہ کے علاوہ حافظؔ کے متغزلانہ، خمریہ اور عارفانہ غزلوں کا گہرا اثر

پایا جاتا ہے۔

امجد نجمی کے کلام میں طنز و مزاح:

امجد نجمی ہی سے اڑیسہ اور موجودہ آندھرا پردیش میں طنز و مزاح پر مبنی شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔ لہٰذا ان علاقوں میں ظریفانہ شاعری کی تخلیق کی بابت اولیت کا سہرا حضرت امجد نجمی ہی کو جاتا ہے۔ موصوف کے ابتدائی دور میں اکبر الہٰ بادی کا طوطی بولتا تھا۔ اقبالؔ نے بھی ان سے متاثر ہو کر ظریفانہ کلام لکھنے کی طرف متوجہ ہوئے جو "بانگِ درا" میں شامل ہے۔ بائیس تیئس سال کی عمر میں جب امجد نجمی نے اپنے فارسی اور اردو کلام کے ذریعہ نوجوانوں میں جذبۂ حب الوطنی ابھارا، وہیں برٹش حکومت اور انگریزی کلچر کے خلاف طنز کے تیر چلائے۔ انہوں نے ان ہندوستانیوں کے خلاف بھی لکھا جنہوں نے "ابن الوقت" بن کر انگریزوں کا ساتھ دیا، اور اپنے مشرقی کلچر کو بھول گیے۔ اسی لئے کہتے ہیں:

پڑھ لی ہیں بہت سعدیؔ و جامیؔ کی کتابیں   اب پڑھتا ہوں میں ملٹنؔ و کوپرؔ کئی دن سے

☆☆

بن گیے ہیں ہم تو مولانا سے مسٹر عید میں   زیبِ تن ہے کوٹ، پینٹ اور ٹائی کالر عید میں
کیا سوئیاں کھائیں ہم یہ تو پرانی بات ہے   چاپ اور کٹلس کا ہم دیتے ہیں آڈر عید میں

نظم "عید کن کے واسطے ہے" میں فرماتے ہیں:

عید ان کے واسطے ہے جو یہاں آزاد ہیں   ہم غلاموں کو میسر ہی نہیں کوئی خوشی
عید ان کے واسطے ہے جو ہیں ہم پر حکمراں   ہے خوشی آزاد ان کی، اپنی محکومی خوشی

عورتوں کی بے پردگی کے خلاف اکبر نے بھی لکھا ہے اور اقبالؔ نے بھی۔ دراصل بے پردگی کا کلچر مغرب سے مشرق میں در آیا ہے۔ اسی لئے نجمی نے اپنے ایک فارسی شعر میں Parody کی شکل میں طنز و مزاح کا پہلو اس طرح نکالا ہے:

کند آزاد اگر آں شاہدِ برطانیا ما را
بخالِ ہندوش نجمیؔ بہ بخشم گریک و رشیا را

"شاہدِ برطانیا"، "کومِس" کا لقب دیتے ہوئے اس طرح مزاح کا پہلو پیدا کرتے ہیں:

پلا دے اے مِس کمسن تو اپنی دید کی ہسکی
ترے بنگلے پہ کتنے تشنۂ دیدار بیٹھے ہیں
فدا ہوں تجھ پہ اپنی جان اے مِس کر کے چھوڑوں گا
تو راضی ہو نہ ہو میں تو تجھے کِس کر کے چھوڑوں گا

ڈارون کی تھیوری کے خلاف طنزیہ انداز اختیار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

بھولا ہوں نسب اپنا کہ ہوں کس سے میں آخر
یورپ نے بتایا ہے جو بندر کئی دن سے

اختتامیہ:

بہت سے ناقدوں کا خیال ہے کہ امجد نجمی کی شاعری میں اقبالؔ اور جوشؔ کی آواز کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبالؔ اور جوشؔ نجمی صاحب کے بہت ہی پسندیدہ شاعر تھے۔ یہ بھی سچ ہے کہ ہر شاعر اپنے پیش رو اور اپنے معاصرین سے اکثر متاثر ہوتا ہے، لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ہر شاعر کی اپنی الگ تھلگ آواز ہوتی ہے جس سے وہ جداگانہ طور پر پہنچانا جاتا ہے، ہو بہو اسی طرح جس طرح روزمرہ زندگی میں ایک فرد کی آواز کسی دوسرے فرد کی آواز سے میل نہیں کھاتی۔ بلکہ سائنسی طور پر یہ بات بھی ثابت ہوئی ہے کہ کوئی فرد زندگی بھر کسی ایک لفظ کو یکساں انداز میں ادا نہیں کرسکتا، ہر مرتبہ اس کا لہجہ بدلتا رہتا ہے۔ خود اقبالؔ کے ایک ہی دور کی دو نظموں ”تصویرِ درد“ اور ”ترانۂ ہندی“ میں شاعر کا لہجہ الگ الگ ہے۔ اسی طرح جوشؔ کی نظم ”شکستِ زنداں کا خواب“ اور ”کیا گل بدنی ہے“ میں شاعر کی الگ الگ آوازیں ابھرتی ہیں۔ ان میں سے اقبالؔ یا جوشؔ کے کس لہجے کو آپ فوقیت دیں گے؟ امجد نجمی کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کسی طے شدہ منشور یا کسی ”ازم“ کے زیرِ اثر شاعری نہیں کرتے بلکہ ”جو دل پہ گذرتی ہے رقم کرتے رہیں گے“ کے مصداق اپنے اردگرد کے ہونے والے چھوٹے بڑے واقعات سے وابستہ وارداتِ قلبی کو صفحۂ قرطاس پر بکھیر دیتے ہیں۔ اس طرح ان کی شاعری میں موضوعات کا اور ان موضوعات کی مناسبت سے اسالیب کا تنوع پایا جاتا ہے۔ اقبالؔ ہوں یا جوشؔ، کسی کے یہاں وہ تنوع پایا نہیں جاتا جو امجد نجمی یا جمیل مظہری

کے یہاں پایا جاتا ہے۔ جوشؔ اپنے بے مثال ذخیرۂ الفاظ (diction) کے لئے مشہور ہونے کے باوجود اپنے لہجے کی گھن گرج کی وجہ سے خاصے بدنام بھی ہیں۔ لیکن امجد نجمیؔ کی شاعری میں (جمیل مظہری کی طرح) لہجے کا دھیما پن اور ضبط و توازن پایا جاتا ہے۔ نجمیؔ صاحب کی نظمیں ’’تقابل‘‘، ’’مزدور اور دھنوان‘‘، ’’غریبوں سے خطاب‘‘ شاعر کے عصری شعور پر دال ہیں۔ لیکن صرف ان دو نظموں کی بنا پر انہیں ترقی پسند شاعر نہیں کہا جا سکتا۔ ہو بہو اسی طرح اقبالؔ کے صرف اس شعر

جس باغ سے دہقاں کو میسر نہ ہو روزی
اس باغ کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

کی وجہ سے اقبالؔ کو ترقی پسند شاعر قرار نہیں دیا جا سکتا۔ بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی شاعری کے بے شمار ابعاد میں سے ترقی پسندی کا رجحان بھی ایک بُعد ہے۔

سنسکرت کے ’’رس سدھانت‘‘ کے تحت یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ شاعری میں ’’رس‘‘ یا ’’جذبۂ لطیف‘‘ کا ہونا ضروری ہے۔ نو قسم کے رس دریافت کیے گیے ہیں جو اس طرح ہیں: (۱) شرنگار رس (جذبۂ عشق و عاشقی) (۲) ہاسیہ رس (جذبۂ مزاح و مسرت) (۳) رودر رس (جذبۂ غصہ) (۴) کرونا رس (جذبۂ رنج و الم) (۵) ویر رس (جذبۂ جرأت و حوصلہ) (۶) بھیانک رس (جذبۂ خوف و ہراس) (۷) وِبھتس رس (جذبۂ حقارت و کراہت) (۸) ادبھت رس (جذبۂ حیرت و استعجاب) (۹) شانت رس (جذبۂ سکون و بے نیازی)۔ ’’کلیات امجد نجمیؔ‘‘ کی ترتیب کے دوران راقم الحروف کو اس بات کا احساس ہوا کہ امجد نجمیؔ کی شاعری میں تمام رسوں کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اس امر سے موصوف کی فکر و نظر کی گیرائی و گہرائی اور وسعت و پہنائی کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ قارئین کرام سے بھی درخواست ہے کہ نجمیؔ صاحب کے کلام کا مطالعہ کرتے وقت مذکورہ ’’رس سدھانت‘‘ کو مدنظر رکھتے ہوئے اس سے نئے انداز سے لطف اٹھائیں۔

امید ہے کہ ’’کلیاتِ امجد نجمیؔ‘‘ کی طباعت و اشاعت کے بعد نجم الشعراء حضرت امجد نجمیؔ اپنے انتقال کے تیالیس سال کے بعد پھر سے زندہ ہو جائیں گے۔ شاعر تو کبھی مرتا نہیں، اپنی تخلیقات کے اندر زندہ رہتا ہے بشرطیکہ یہ تخلیقات امتدادِ زمانہ کے باوجود محفوظ رہیں۔ عالمی ادب

میں ایسی مثالیں موجود ہیں، جن میں بعض شعراء کا صدیوں کے بعد احیاء ہوا ہے۔ اس حیثیت سے امجد نجمی خوش قسمت ہیں کہ وفات سے نصف صدی گذرتے ہی ان کا سارا کلام ''کلیات'' کی شکل میں محفوظ ہو گیا ہے۔ موصوف کو اس بات کا احساس تھا کہ زمانے کے بدلنے کے ساتھ ساتھ قارئین کا ذوقِ شاعری بدلتا رہتا ہے۔ اسی حقیقت کو علامتی طور پر یوں ادا کیا ہے:

اے مطربِ خوش آواز سنا کچھ طرز نئی، کچھ لحن نیا
نغمے یہ پرانے کون سنے جب کان بدلتے جاتے ہیں

غالباً اسی وجہ سے انہوں نے ادب کے بدلتے ہوئے رجحانات کا صرف خیر مقدم ہی نہیں کیا، بلکہ ان کو سینے سے بھی لگایا ہے۔ نجمی صاحب کے ہم عصر کسی دوسرے شاعر نے ۱۹۶۰ء کے بعد ابھرنے والی جدید شاعری کو نگاہِ احسن سے نہیں دیکھا۔ لیکن اپنے آخری دور میں امجد نجمی نے جدید شاعری کا وہ ماڈل پیش کیا جو مستقبل کے نئے شعراء کی رہنمائی کا فرض ادا کرتا رہے گا۔ خود انہوں نے کہا ہے:

نجمی وہ طرزِ نو ہو کہ طرزِ قدیم ہو
سب مل کے کر رہے ہیں ادا شاعری کی حق

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ قدیم، جدید یا مابعد جدید کے باہمی اختلاف کو بھلا کر ہر شاعر کو اپنے انداز میں تخلیقی کاوشوں کو جاری رکھنا چاہیے تاکہ کسی نہ کسی نہج پر اردو کی خدمت کا سلسلہ جاری رہے۔ اردو کے اس مردِ مجاہد کو اڑیسہ اور آندھرا پردیش دونوں صوبوں کے ''نمائندہ شاعر'' نیز ان علاقوں میں ''اردو تحریک کی علامت'' ہونے کا شرف حاصل ہے۔ لہٰذا امیدِ قوی ہے کہ مستقبل کا مؤرخ اپنی نئی ''تاریخِ ادبِ اردو'' میں امجد نجمی کا نام سنہرے حروف میں لکھنے پر مجبور ہوگا۔

کہکشاں

(ایلیزابتھ کورین مونا)

توبیابیا مسافر

ہمارے ملک میں ایسے لوگ بھی پائے جاتے ہیں جو دس دس بارہ بارہ زبانیں جانتے ہیں، لیکن زبانوں کا جاننا الگ بات ہے اور تخلیقی زبانوں سے واقفیت الگ بات۔ کسی زبان کو جاننے

کے لئے اس زبان کے ذخیرۂ الفاظ، محاورات اور قواعد کا عرفان کافی ہوتا ہے جبکہ تخلیقی زبان پر عبور حاصل کرنے کے لئے اس زبان کو بولنے والوں کی پوری تہذیب وثقافت کو اپنی تخلیقی ذات میں مدغم کرنا ضروری ہے۔ تمام تخلیقی زبانوں میں شاعری کی زبان ہی سب سے زیادہ نازک، ذکی الحس اور لاجونتی زبان ہوا کرتی ہے۔ آپ کے ذہن میں کسی ایسے شاعر (یا شاعرہ) کا نام ہو تو بتایئے جسے اپنی مادری زبان کو چھوڑ کر کسی تین الگ الگ زبانوں میں شعر گوئی پر اس طرح عبور حاصل ہو کہ اس کی تخلیق اس مخصوص زبان کی عظیم شعری روایت سے مربوط ومنسلک نظر آئے۔ راقم الحروف کے ذہن میں ایک ایسا نام محفوظ ہے، وہ ہے محترمہ ''ایلیز ابتھ کورین موناؔ'' کا۔ موناؔ کی مادری زبان کیرلا کی زبان یعنی ملیالم ہے، لیکن انہیں اردو، ہندی اور انگریزی تینوں زبانوں کی شاعری پر یکساں قدرت حاصل ہے۔ وہ جس زبان میں شاعری کرتی ہیں، اس زبان کی عظیم شعری روایت ان پر طاری ہوتی ہے۔ اس وجہ سے ان کی شاعری گنگا، جمنا اور سرسوتی کا تری وینی سنگم نظر آتی ہے جہاں الگ الگ دھارائیں ایک دوسرے سے الگ طور پر محسوس کی جاسکتی ہیں، ایک دوسرے میں گڈمڈ نہیں ہو جاتیں۔

موناؔ خالص تغزل کی شاعرہ ہیں، جنہوں نے اپنے فن کی اساس وارداتِ قلبی کے اظہار پر رکھی ہے۔ انہوں نے عام فہم اور سلیس زبان میں دل کو چھونے والی باتیں کہی ہیں۔ ان کے بیشتر اشعار ''آمد'' کے نظر آتے ہیں جنہیں ''سہل ممتنع'' کی خوبی سے مملو بھی کہا جاسکتا ہے۔

بعض اشعار تو ایسے ہیں جنہیں ضرب المثل یا برمحل اشعار کا درجہ دیا جاسکتا ہے۔

مثلاً۔

ٹوٹی پھوٹی ہوں چاہے دیواریں
اپنا گھر تو ہے اپنا گھر پھر بھی

☆

پانے کا جو ہے راز، وہ کھونے میں نہاں ہے
وہ پا نہ سکے گا جسے کھونا نہیں آتا

☆

جانے کس موڑ پر پھر ملاقات ہو
کاش تقدیر پھر سے ملائے ہمیں

☆

غالبؔ نے کہا تھا:

گو ہاتھ کو جنبش نہیں ، آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

☆

تقریباً اسی خیال کو موناؔ چند الفاظ میں سیدھے سادے انداز میں کس طرح ادا کرتی ہیں، ملاحظہ فرمائیے۔

میرا قلم چھینو مت مجھ سے
ہاتھ میں ہے کچھ جنبش باقی

☆

اُردو غزل میں معاملاتِ حسن و عشق کا سلسلہ جو مومنؔ سے لے کر حسرتؔ تک پھیلا ہوا ہے، اسی سے منسلک موناؔ کے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

محبوب مرا بیٹھا ہے منہ موڑ کے اپنا
ظالم سے کئے میں نے تو شکوے بھی نہیں تھے
نزدیک ہوئے دل سے مرے جب سے وہ یا رب
سنتی ہوں میں باتیں جو وہ کہتے بھی نہیں تھے

☆

موناؔ کے یہاں حزنیہ لے ایک حاوی رجحان کے طور پر ابھرتی ہے جس کا سلسلہ میرؔ سے لے کر فانیؔ تک پھیلا ہوا ہے۔ سنسکرت کے ماہرینِ علمِ بدیع کا کہنا ہے کہ تمام رسوں میں ''کرون رس'' یعنی جذبۂ حزن و ملال سب سے زیادہ دیرپا تاثر لیے ہوئے ہوتا ہے۔ جذبۂ حزن و ملال پر مبنی موناؔ کے اس نوعیت کے اشعار پڑھتے وقت یہ جاننے کی ضرورت نہیں پڑتی کہ شاعرہ نے زندگی کے

کسی موڑ پر کوئی گہری چوٹ کھائی تھی کہ نہیں، بلکہ اپنے دل کے آئینہ میں جھانک کر دیکھنے سے ہمیں اس چوٹ کا عکس صاف دکھائی دیتا ہے۔

یہ اشعار دیکھئے۔

زندگی کس طرح تجھ کو جھیلیں گے ہم
جب بھی مانگی خوشی، دے دیا تو نے غم

☆

ہم سے مت پوچھو ہمارے زخمِ دل کا ماجرا
زخم لا تعداد ہیں، گننے کو فرصت چاہیے

☆

کوئی پوچھے موؔنا ذرا بانسری سے
مدھر دھن سنائی تو کیوں دل بھر آیا

☆

مؤخر الذکر شعر میں اگر یہ بانسری کرشن جی کی بانسری ہے تو اس میں گوپیوں کی تڑپ کا اظہار ہوا ہے۔ اگر یہ مولانا رومؔ کی بانسری ہے تو یہ خود بانسری کے کرب و اضطراب کا اظہار یہ ہے جس میں بانسری اپنے اصل (یعنی بانس کے پیڑ) سے جدائی کا رونا روتی ہے۔

موؔنا کے بہت سے اشعار میں ''آنسو'' کا بار بار ذکر ہوتا ہے، لیکن ہر جگہ نئے نئے انداز میں۔ چند شعر ملاحظہ فرمایئے:

وہ کہیں اوس ہے موتیوں کی طرح
تو کہیں آنسوؤں کی نمی ہے غزل

☆

رونا تو اسی کا ہے کہ رونا نہیں آتا
دامن مجھے اشکوں سے بھگونا نہیں آتا

☆

اس میں جب شبنم گری ہے اور بھی نکھرا ہے پھول
اور بھی نکھری غزالہ چشمِ تر ہونے کے بعد

☆

جب جب تم یاد آئے مونا، بھر آئیں میری آنکھیں
آگ لگائے دل میں آنسو، یہ کوئی برسات نہیں

☆

مونا کا جب یہ شعر نظر سے گزرا تو میں تڑپ اُٹھا :

سمندر ہے اشکوں کا سوکھا ہوا
زمانہ ہوا ہم کو روئے ہوئے

☆

اسی کو ''از دل خیزد، بر دل ریزد'' کہتے ہیں۔

فیض نے اپنی نظم ''تنہائی'' میں اور امجد نجمی نے اپنی نظم ''شب انتظار'' میں جو کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، مونا غزلیہ شعر کے پیرایے میں وہی کیفیت پیدا کرنے میں اس طرح کامیاب ہوئی ہیں:

یہ سوچا تھا میں نے، ہے اپنا کوئی
گئی دے کے دستک جو پاگل ہوا

مونا کے بعض اشعار میں انسانی نفسیات کے اندرونی گوشے کی تہہ تک پہنچنے اور اس کا قریب سے مشاہدہ کرنے کی خوبی پائی جاتی ہے جو نہایت متاثر کن ہے۔ مثلاً:

اس قدر شور یادوں نے برپا کیا
ہم ہیں تنہا مگر خامشی ہی نہیں

☆

بے حد بھی خوشی ہوتی ہے برداشت کے باہر
انسان کے جذبات کا اظہار ہیں آنسو

☆

خمارِ عشق میں بھی ہے، نشہ ہے رنج و غم میں بھی
جنوں میں بھی ہیں مستیاں، نہ میکدوں کی بات کر

☆

مونا کے ذیل کے اشعار ملاحظہ فرمائیے، جن میں خیال، اسلوب (یا دونوں) کے لحاظ سے نیا پن پایا جاتا ہے:

ہیں یہ الفاظ دل لبھانے کے
کاش، شاید، یونہی، مگر، پھر بھی

☆

ہو تم بھی سفر میں، ہوں میں بھی سفر میں
مگر فاصلے ہیں بہت رہ گزر میں

☆

دکھ درد میں احباب تو ملتے بھی نہیں تھے
غم خوار ملے ہم کو جو اپنے بھی نہیں تھے

☆

مونا کی شاعری میں ایک اور قابلِ ذکر عنصر پایا جاتا ہے جو جدید شاعری کے دور میں تقریباً مفقود ہوتا جا رہا ہے۔ وہ ہے انسان دوستی اور اخلاق پسندی کا عنصر۔ ایسے شعروں کی اپنی اہمیت ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

بھلائی کرو اور دل سے بھلا دو
وہ نادان ہیں جو صلہ مانگتے ہیں

☆

کاش سیکھیں ہم ہنر غیروں کے آنسو پونچھنا
دوسروں کو درد دینا تو بہت آسان ہے

☆

نہ مسجدوں کی بات کر، نہ بت کدوں کی بات کر
خدا کو ڈھونڈنا ہو گر، تو غم زدوں کی بات کر

مونؔا کے یہاں ایک اور رجحان پایا جاتا ہے جو دشینت کمار کے بعد ہندی غزل کا ایک حاوی رجحان بن کر ابھرا ہے، مگر اُردو کے ہم عصر شعراء اور نقاد حضرات جسے پسند نہیں کرتے۔ وہ ہے حالاتِ حاضرہ پر تبصرہ۔ چونکہ مونؔا ہندی اور اُردو دونوں زبانوں میں شعر کہتی ہیں، اس لئے ان کی اُردو غزلوں میں ہندی غزل کا یہ رجحان در آنا نہایت فطری ہے۔ علاوہ ازیں یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سعدیؒ نے فارسی غزل کو داستانِ حسن و عشق کے حصار سے نکال کر جو اس میں وسعت پیدا کر دی تھی، اس سے صنفِ غزل میں ہر طرح کے موضوعات کی گنجائش پیدا ہو گئی تھی۔ اس کا سلسلہ ابھی تک اُردو غزلوں میں جاری ہے۔ ایسے میں اُردو غزلوں کا دامن حالاتِ حاضرہ اور موجودہ معاشرے کے تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو مسائل سے خالی کیوں ہو؟

مونؔا کے اس نوعیت کے دلکش اشعار ملاحظہ فرمائیے:

ہر بشر کو روٹی کپڑا اور اک چھت چاہیے
اس سے بڑھ کر دل میں اپنوں کی محبت چاہیے
وہ ملازم ہو کہ عورت یا کوئی مزدور ہو
دال روٹی کے علاوہ اس کو عزت چاہیے

☆

مٹی بھی آج بکتی ہے سونے کے بھاؤ میں
کوڑی کا دام اب تو ہے انساں کی جان کا

☆

کوئی ہندو ہو کہ مسلم ہو کہ سکھ عیسائی ہو
اب تو بس پیسہ ہی سب کا دین ہے، ایمان ہے

☆

رنگ اخبار کا ہے سرخ ابھی
خون میں تر ہر ایک کالم ہے

☆

پنپتی ہیں یہ پیار کی چھاؤں میں ہی
بہوویں نہیں ہیں جلانے کی خاطر

☆

وہ چشم دید گواہوں کی خامشی توبہ
رہا بھی ہو گیا قاتل، بیان باقی ہے

☆

حال نہ پوچھا ان کا کسی نے، جب تھے وہ بیمار بہت
ان کی قبر پہ آپہنچے ہیں دولت کے حق دار بہت

☆

کمانے پیسے وہ پردیس بس گیا جاکر
وطن میں بکنے کو اس کا مکان باقی ہے

☆

مونؔا کے بعض اشعار میں ریاکاری سے پاک وہی معصومیت پائی جاتی ہے جو انہیں بچپن کی طرف لے جا کر وہی نوستلجیائی (nostalgic) کیفیت پیدا کر دیتی ہے جو ان کی بعض انگریزی نظموں میں جلوہ گر ہے۔

جہاں اپنی نظم Wishes میں بچپن کی یاد تازہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

When I was a little girl
My wishes were fanciful.....

To be a butterfly fluttering in the garden.

A fluffy cloud sailing in the sky...

وہیں غزل کے اس شعر میں بچپن کی طرف لوٹ جانے کی خواہش شدت سے محسوس ہوتی ہے:

ہر طرف کلکاریوں کی گونج ہے
یاد بچپن آگیا برسات میں

☆

چونکہ مونا کو مہرش جیسے علمِ عروض اور پنگل شاستر کے ماہر استاد سے شرفِ تلمذ حاصل ہے، اس لئے بحور اوزان اور چھندوں پر موصوفہ کی گرفت بہت مضبوط معلوم ہوتی ہے، غالباً اس وجہ سے بعض قلیل الاستعمال بحروں میں بھی بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ طبع آزمائی کی ہے۔ صنعتِ ذو قافیتین میں غیر مردف غزل کہنے کا انہوں نے جو کامیاب تجربہ انجام دیا ہے، اس کی مثال ذیل میں ملاحظہ فرمایئے:

ہے پریشان زندگی سب کی
چھائی ہے جگ میں بے بسی کتنی
ہے یہ قدرت میں روشنی کیسی
دھوپ دن کی، یہ چاندنی شب کی

☆

پوری غزل میں بیک وقت دو قافیے یعنی زندگی، بے بسی، روشنی، وغیرہ اور کی کتنی، کیسی وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔

غرض کہ ہنسن ریحانی کی سرزمین (یعنی حیدرآباد، دکن) سے ابھرنے والی اور کملا داس ثریا کی مادری زبان (ملیالم) رکھنے والی یہ شاعرہ شوق جالندھری اور حیرت فرخ آبادی جیسے مسیحی شاعروں کی ادبی روایت کو آگے بڑھاتی ہوئی اُردو شعر و ادب کی خدمت میں روز و شب منہمک نظر آتی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کی قدردانی کا حق ادا کیا جائے اور محفلِ شعر و ادب میں اس کا استقبال ان الفاظ سے کیا جائے:

تو بیا بیا مسافر، کہ تو خاصگانِ مائی
(تو آجا آجا مسافر، کہ تو ہمارے خاص لوگوں میں سے ہے)

قوسِ قزح

(ایلیز بیتھ کورین مونا)

(نسائی شاعری۔ میر سے لے کر مونا تک)

ایک ایسا سماج جس پر مردوں کا غلبہ ہو، اس میں صنفِ نازک کا آزادانہ اظہارِ خیال بہت دشوار ہوتا ہے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ پندرہویں صدی کی ہندی شاعرہ میرابائی کے سوا عالمی ادب میں کسی اور شاعرہ کا سراغ نہیں ملتا۔ میرابائی نے اپنی شاعری میں پریم اور بھکتی کے ملے جلے آہنگ کے ذریعہ بڑے والہانہ انداز میں نغمہ سرائی کی ہے۔ میرابائی کے بعد بہت دیر تک ہمارے ملک کی نسائی شاعری میں سناٹا ہی سناٹا رہا۔ البتہ انیسویں صدی میں بھوپال کی بیگمات اور لکھنؤ، کلکتہ اور حیدرآباد کی طوائفوں نے اردو غزل کے پیرایے میں اپنے نسوانی جذبات واحساسات کا اظہار کیا، لیکن ڈھکے چھپے انداز میں۔ بیسویں صدی کے آغاز سے لے کر ترقی پسند دور کے اختتام تک خواتین میں اچھی فکشن نگار تو ابھریں، لیکن شاعری میں دائمی نقش چھوڑنے والی کوئی شاعرہ پیدا نہیں ہوئی۔ کئی بہت اچھی شاعرات نے جدیدیت کا ساتھ ضرور دیا، لیکن ان لوگوں نے دیگر جدید شاعروں کی طرح مایوسی، بے یقینی، شکست خوردگی جیسے منفی رجحانات کے حصار کے اندر اپنے آپ کو محصور کر لیا، ان جذبات اور احساسات کو ابھرنے کا موقع نہیں دیا جنہیں باوا آدم کے زمانے سے حوا کے دل میں پل رہے تھے۔ البتہ مابعد جدیدیت کے دور میں شاعرات کی ایک ایسی نسل ابھری ہے جس نے بڑے لطیف انداز میں اپنے جذباتِ خوابیدہ کے برملا اظہار سے اپنی شناخت قائم کی اور ادب میں نسائیت کے فروغ کی بابت بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ اردو میں ایسی شاعرات کی صحیح نمائندگی مرحومہ پروین شاکر کرتی ہیں۔ پروین شاکر کے بعد کے دور میں جن شاعرات نے مرحومہ کی روایت کو آگے بڑھایا

ہے، ان میں ایلیز بیتھ کورین موؔنا کا نام خاصا اہم ہے۔ مونا کے یہاں بڑے خوبصورت اور سلیس انداز میں ایک مجبور اور فراق زدہ عورت کے دل کی چوٹ اور تڑپ کی مختلف النوع کائنات کا اظہار پایا جاتا ہے۔ یہ خصوصیت انہیں پروین شاکر کے بعد ابھرنے والی اکیسویں صدی کی نسائی شاعری میں ایک اہم مقام عطا کرتی ہے۔

لفظوں کا پیرہن

(بدیع الزماں خاورؔ)

بدیع الزماں خاور اس عہد کے ایک ایسے بیدار مغز نوجوان شاعر ہیں جو قصۂ جدید وقدیم کو دلیلِ کم نگہی قرار دیتے ہوئے ہمیشہ وارداتِ قلبی کی پُر خلوص عکاسی کرتے رہے ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں موضوعات میں جس حد تک تنوع پایا جاتا ہے وہ ہم عصر اردو شاعری میں کمیاب ہے۔ موضوعات کے تنوع سے ہرگز یہ مطلب نہ لینا چاہیے کہ خاور ہر ایک تیز رو کے ساتھ تھوڑی دور چلنے کے قائل ہیں۔ نہیں ایسا ہرگز نہیں ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کی مخصوص راہ متعین کرلی ہے اور وہ اس راہ میں بڑی خود اعتمادی کے ساتھ گامزن ہیں۔ جب بے ساختہ انداز میں ان کے دل سے صدائے درد نکل پڑتی ہے تو خود انہیں بھی اس کا احساس نہیں ہوتا کہ لوگ اسے گیت کہیں گے یا فغاں۔ شاعر کو احساس ہے کہ جسے سارے مسافر روشنی سمجھتے ہیں وہ پیڑ مسافروں کو صرف جلتا ہوا سایہ عطا کرسکتا ہے۔ شاعر کی تشنگی کا یہ عالم ہے کہ بادلوں نے اسے سمندروں کے کنارے کھڑا کرکے ایک ایک بوند کے لیے ترسایا ہے۔ ہر رات جہاں شاعر کو خیالوں کی روشنی دکھاتی ہے وہیں ہر صبح اسے صلیب پر لٹکا دیتی ہے۔ اور یہ ایک ایسا لامتناہی سلسلہ ہے جو ہمیشہ چلتا رہتا ہے۔ ایسے میں شاعر کو احساس ہوتا ہے کہ اس کے لیے وقت کے پاس شاید جلتے ہوئے خوابوں کے سوا کوئی اور تحفہ نہیں رہا۔ یا پھر صبح کے سورج کے پاس نُور کی کوئی کرن باقی نہیں رہی۔ غرض کہ خاور کو اس محزونی، بے چہرگی، تشنگی اور شکست خوردگی کا احساس ضرور ہے جسے موجودہ صدی کی ودیعتِ خاص کہنا چاہیے۔ لیکن یہ جانتے ہوئے کہ بعدِ شب مقدر میں بجھنا لکھا ہے، آندھیوں سے تاسحر ٹکرانے اور لڑنے کا حوصلہ رکھنا شاید اس دور میں خاور کا حصہ ہے۔

صہبائے بقا

(بقاؔ نظامی)

بقا نظامی سے میں ذاتی طور پر متعارف نہیں ہوں، لیکن جس وقت پروفیسر عبدالستار شاہدی صاحب نے ان کا کلام مجھے دکھایا، میں اس سے بے حد متاثر ہوا۔ مومنؔ کی طرح بقا نظامی ماہرِ علمِ طِب بھی رہ چکے ہیں اور ماہرِ علمِ نجوم بھی۔ لیکن جب سے آپ راہِ طریقت میں شاہ محمد عارف عرف گوڈر شاہ امیٹھی سے وابستہ ہوئے ہیں، آپ کلی طور پر تصوّف کے ہو رہے۔ آپ کے مریدوں اور عقیدت مندوں کا ایک وسیع حلقہ ہندوستان، پاکستان اور دیگر بیرونی ممالک میں پھیلا ہوا ہے۔ آپ ایک صوفی ہونے کے علاوہ ایک خوش فکر و خوش گو شاعر بھی ہیں۔

بقا نظامی کا رنگِ سخن بنیادی طور پر متصوفانہ ہے۔ یوں تو انہوں نے حمد، نعت، منقبت، رباعی جیسی اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے، لیکن ان کی متصوفانہ شاعری کا اصل جوہر ان کی غزلوں سے ظاہر ہے۔ بقا نظامی کا شعری سرمایہ کافی کثیر اور وقیع ہے۔ لیکن انہوں نے اسے محفوظ رکھنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔ یہی سبب ہے کہ ان کا کلام اِدھر اُدھر بکھرا پڑا تھا۔ ہمیں پروفیسر عبدالستار شاہدی صاحب کا ممنون ہونا چاہیے کہ انہوں نے بکھرے موتیوں کو بڑی محنت اور کد و کاوش سے سمیٹنے کی کوشش کی ہے اور انہیں یکجا کر کے نوٹ کے ساتھ صہبائے بقاؔ کی شکل میں شائع کیا ہے۔ اس طرح بقاؔ صاحب کا کلام محض ضائع ہونے سے بچ نہیں گیا بلکہ ان کی شاعرانہ حیثیت واضح طور پر ابھر کر ہمارے سامنے آئی ہے۔

ہمیں فارسی میں صوفی شاعروں کا ایک بہت بڑا طویل کارواں نظر آتا ہے۔ یوں تو اُردو میں دردؔ اور غالبؔ سے لے کر اصغر گونڈوی اور جگرؔ تک صوفیانہ شاعری کا پَرتو کسی نہ کسی شکل میں ضرور نظر آتا ہے، لیکن اس پَرتو کو محض مانگے کا اُجالا کہا جا سکتا ہے۔ ایسے شعراء، جو بذاتِ خود تصوف کے میدان کے مرد جری ہیں اردو میں بہت کم ہیں۔ میرا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے ایسے اُردو شعراء میں مجذوبؔ کے بعد بقا نظامی ہی کا ذکر آئے گا۔

بقا نظامی کی شاعری میں تصوف کے مسائل نہایت منظم اور مربوط شکل میں ہمارے سامنے آئے ہیں۔ اور ان کے یہاں رضا، فنا، محویت، استغراق اور وحدت کے تقریباً تمام پہلوؤں کی

عکاسی نظر آتی ہے۔ لیکن جن حضرات کو تصوف کے مسائل سے براہ راست دلچسپی نہیں ہے وہ بقا نظامی کے ذیل کے اشعار سے یقیناً لطف اندوز ہوں گے جن میں تصوف کی بہ نسبت خالص شاعری اپنے نقطۂ عروج پر نظر آتی ہے۔

عکسِ جمالِ دوست اب آتا نہیں نظر
آئینہ چور ہو گیا آئینہ گر سے کیا
خدا کا عرش بھی سنتے ہیں کانپ اٹھتا ہے
کسی کا شیشۂ دل جبکہ چور ہوتا ہے
الم سے شیشۂ دل جب کہ چور چور نہ تھا
نوازشاتِ محبت کا کچھ شعور نہ تھا

برائی اور بھلائی ہیں لازم و ملزوم
کہ ظلمتوں ہی سے اظہارِ نور ہوتا ہے
ہے خرد زوالِ ہستی ہے جنوں عروجِ خاکی
یہ شعورِ عارضی ہے وہ سرورِ دائمی ہے

صوفیانہ شاعری کی تخلیق کا رواج ہمارے ادب سے رفتہ رفتہ ختم ہوتا جا رہا ہے۔ اس اعتبار سے ''صہبائے بقا'' کی اشاعت وقت کی ایک اہم ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ جہاں بقا صاحب خود شاعری کو ''بیرنگِ من است'' تصور کرتے رہے ہیں وہاں انہیں پروفیسر عبدالستار شاہدی جیسے محققِ کامل کا مل جانا ہم اردو والوں کی خوش نصیبی نہیں ہے تو اور کیا ہے؟ پروفیسر شاہدی نے یہ کتاب مرتب کر کے اردو کی ایک ناقابلِ فراموش خدمت انجام دی ہے۔ اس کے لئے وہ یقیناً مبارکباد کے مستحق ہیں۔

☆☆☆

لالۂ صحرا (شعری مجموعہ)

(بہارالدین ریاضؔ)

بہارالدین ریاضؔ (پ۔ ۱۹۳۵ء) میرے ہم عصر اور ہم سفر ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اڑیسہ کے جن نوجوانوں نے امجد نجمی (مرحوم) اور مظہر امام کی رہنمائی میں اڑیسہ میں اردو تحریک کو تقویت بخشی، ان میں بہارالدین ریاضؔ کا نام خاصا اہم ہے۔ بچپن ہی سے بہارالدین ریاضؔ کے سر سے والدہ کا سایۂ عاطفت اٹھ گیا۔ لہٰذا ان کی تعلیم و تربیت اپنے ننہیال میں ہوئی جو علم و ادب کا گہوارہ اور دانشوری کا سرچشمہ تھا۔ ریاضؔ کے نانا ابرار بخش صاحب کٹک کے مشہور ماہرِ تعلیم تھے۔ موصوف کی تربیت نے ریاضؔ کے علمی اور ادبی ذوق کو نئی جلا بخشی۔ ابرار صاحب کی رحلت کے بعد ریاضؔ نے زندگی کے کئی نشیب و فراز دیکھے۔ اپنی ذاتی جدوجہد کی بنا پر اس قابل بنے کہ اڑیسہ کے کئی کالجوں میں مدرس کے فرائض انجام دیتے رہے۔ بالآخر ۱۹۹۳ء میں راونشا کالج، کٹک سے اپنی سرکاری ملازمت سے سبکدوش ہو گئے۔ غرض کہ بہارالدین ریاضؔ ایک self-made انسان ہیں جنہوں نے اپنا کیریئر بنانے میں کسی دوسرے کا سہارا نہیں لیا۔ شاعری کے میدان میں خود اعتمادی کے ساتھ کچھ دور آگے بڑھنے کے بعد بالآخر مظہر امام صاحب سے اصلاح لینے لگے۔ کٹک میں مظہر امام کے قیام تک یہ سلسلہ چلتا رہا۔ ”جو دل پہ گزرتی ہے رقم کرتے رہیں گے“ کے مصداق انہوں نے اپنی شاعری میں وارداتِ قلبی کا ہمیشہ انعکاس کیا۔ انہوں نے اپنے آپ کو ہر طرح کی ادبی گروہ بندی سے پاک رکھا۔ اپنی شاعری کو کسی طرح کی "ism" سے وابستہ نہیں کیا۔ بلکہ اپنے ذہن کی کھڑکیوں کو ہر طرح کی صاف ستھری ہوا کے لئے کھلا رکھا۔ جہاں جو چیز اچھی نظر آئی اُسے قبول کیا۔ ”لالۂ صحرا“ ان کی چالیس سالہ مشقِ سخن کا پہلا انتخاب ہے۔ ظاہر ہے کہ چالیس سال کا عرصہ کوئی معمولی عرصہ نہیں ہوتا۔ اس میں شاعر کا ذہن مختلف مرحلوں سے گزرتے ہوئے اپنی ارتقائی منزلوں کو طے کرتا ہے۔ ان منزلوں کو طے کرتے ہوئے شاعر کو ٹھوکریں بھی لگتی ہیں، وہ گرتا بھی ہے اور سنبھلتا بھی ہے۔ اس لئے کوئی قاری اگر اس مجموعے کی تمام منظومات میں یک رنگی تلاش کرے تو اسے یقیناً مایوسی ہوگی۔ ”گلہائے رنگ رنگ سے ہے زینتِ چمن“ کے مصداق اس مجموعے میں آپ طرح طرح کی خوشبو سے دو چار ہوں گے۔ ہر طرح کے رنگ اور ہر طرح کی خوشبو میں آپ کو ایک

الگ قسم کی دل آویزی محسوس ہوگی جو شاعر کی منفرد تخلیقی بصیرت پر دال ہے۔ بہارالدین ریاض کی شاعری زندگی کے گوناگوں تجربات سے عبارت ہے۔ تجربات کی اس گوناگونی کے اظہار کے لئے ان کا لہجہ کہیں بہت ہی زیادہ شیریں ہوگیا ہے تو کہیں بہت زیادہ تلخ کہیں بہت زیادہ واضح تو کہیں بہت زیادہ پُراسرار۔ اس تنوع کے باوجود تخلیقی سطح پر (یعنی ماقبلِ شعور سے شعور کی سطح تک) شاعر کی تخلیقی ذات کی یکسانی اور ہمرنگی بآسانی دریافت کی جاسکتی ہے۔

کسی کتاب کے پیش لفظ یا مقدمہ کی حیثیت ایک ''بلند دروازے'' کی سی ہوتی ہے جس میں سے ہو کر قاری گزرتا ہے تو قلعۂ فکروفن کے کئی ''دیوانِ عام'' اور ''دیوانِ خاص'' اپنے نقش و نگار کی جانب اُسے دعوتِ نظارہ دیتے ہیں۔ اس لئے ایک مقدمہ نگار کا منصب قاری کے ذہن میں کتاب سے متعلق ایک دلچسپی، ایک تجسس پیدا کر دینا ہے۔ نقاد یا تبصرہ نگار کا لائحۂ عمل اس سے ذرا مختلف ہوتا ہے۔ تشریح و توضیح، فکروفن کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کی نشان دہی، تخلیق کار کے تخلیقی عوامل کا جائزہ، اس کے ذہنی ارتقاء کی نشان دہی نیز اس ارتقاء میں مختلف داخلی اور خارجی اثرات کی دریافت، فنکار کے مختلف فن پاروں کا نیز اس کے ہم عصر اور پیش رو فنکاروں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے فنکار کا اضافی مقام متعین کرنا، بین العلومی مطالعہ کے ذریعہ فن پارے کے اندر پوشیدہ خوبیوں کو اجاگر کرنا، لفظ و معنی کے رشتوں کی تحلیل اور متن کی شکست و ریخت سب کچھ تنقید کے دائرے میں شامل ہے۔ نقاد کے سامنے محض اپنے دور کا قاری نہیں ہوتا بلکہ اس کی تنقید لامتناہی طور پر آنے والے قارئین کو محیط ہوتی ہے۔ لیکن ایک تبصرہ نگار کے پیشِ نظر صرف سامنے کا قاری ہوتا ہے اور وہ تبصرے میں اپنے فوری ردِعمل کا اظہار کرتا ہے جسے اس قاری کے لئے پیش کرتا ہے۔ اس کا مخاطب زمانی اعتبار سے دور کا قاری نہیں ہوتا۔ اپنے فوری ردِعمل کے اظہار کے وقت وہ فنِ تنقید کے مختلف طریقہ ہائے کار میں سے کسی کو بھی اپنا سکتا ہے۔ لیکن ایک مقدمہ نگار کے پیشِ نظر حال کا قاری بھی ہوتا ہے اور مستقبل کا قاری بھی۔ اس کا مقدمہ نہ تنقید کی طرح تفصیل و جزئیات کو جاتا ہے نہ تبصرہ کی طرح فوری ردِعمل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کا مقصد تو صرف تصنیف کی چند ایسی خصوصیات کی طرف ہلکے سے اشارہ کرنا ہے جن کی آگہی سے قاری کے اندر کتاب پڑھنے کے لئے اکساہٹ پیدا ہو۔ میرا یہ مقدمہ بھی بہارالدین ریاض کی چند شاعرانہ خصوصیت کی جانب ہلکے

اشاروں پر مشتمل ہوگا۔ بہار الدین ریاضؔ نظم اور غزل دونوں اصناف میں طبع آزمائی کرتے ہیں۔ اڑیسہ میں تو کیا ہندوپاک کے ہر علاقے میں نظم گو شعراء کی تعداد غزل گو شعراء کے مقابلے میں نسبتاً کم ہوتی ہے۔ اس لئے میں ریاضؔ کی نظموں سے بات شروع کروں گا۔ ان کی نظموں میں جس چیز نے مجھے سب سے پہلے متوجہ کیا، وہ ان کی متعدد نظموں کی پراسراریت اور نومیت ہے۔ وہ اس نوعیت کی نظموں میں ایسی فضا بندی کرتے ہیں جس میں قاری کے لئے بہت ساری گتھیاں سلجھانے کی غرض سے رہ جاتی ہیں۔ قاری جس قدر ان گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش کرے گا، وہ اسی قدر نو بہ نو جمالیاتی نشاط سے دوچار ہوگا۔ کبھی کبھی یہ پُراسرار نظمیں بذاتِ خود علامتی نظموں کی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں جن سے پرت پرت معنویت کے جلوے آشکار ہوتے ہیں۔ یہی پراسراریت اور نومیت کی فضا مجھے ان کے ہم عصروں میں بہت کم نظر آئی۔ اس ضمن میں ان کی نظمیں جائز تمنا، آرزووں کا پیاسا پرندہ، خواب یا حقیقت، مدفن، فریب تمنا، لمحوں کی موت، خواب خرامی بطورِ مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔

نظم ''جائز تمنا'' میں سب سے پہلے شاعر نے ایسی سنسان رات کی تصویر کشی کی ہے جس میں چاند کا چہرہ زرد ہے، پیڑ ساکت ہیں اور ساری فضا غم میں ڈوبی ہوئی ہے۔ اچانک ایک پرندہ پھڑ پھڑاتا ہے اور چند پتے گرتے ہیں۔ اس کے بعد پھر وہی ہو کا عالم وہی خامشی۔ ایسے میں ایک طرف سرسراہٹ سی ہوتی ہے اور ایک ٹوٹی ہوئی قبر میں ارتعاش پیدا ہوتا ہے جس سے یونان کے دیومالائی کردار کی طرح ایک جواں سال مرحوم کا سایہ اپنے چہرے پہ غم کی پرچھائیاں اور صدیوں کا کرب لئے ہوئے نمودار ہوتا ہے۔ وہ ایک ایک گام پر رکتا ہے اور مدفنوں کے نشان ڈھونڈنے لگتا ہے۔ جیسے ان مدفنوں کے ساتھ اس سایہ کی بہت سی پرانی یادیں اور ان کے بے شمار راز پوشیدہ ہوں۔ چند قبریں پرانی بھی ہیں اور چند نئی بھی۔ ان قبروں کے پاس سایہ رکتا ہے اور زیرِ لب کچھ بڑبڑانے لگتا ہے۔ جیسے کہتا ہو:

''کب تک میں مرتا رہوں
ایک جائز تمنا کی خاطر بھلا''

یہیں نظم اختتام کو پہنچتی ہے۔ بہار الدین ریاضؔ کی یہ شاعرانہ پُراسراریت انہیں قرۃ العین

حیدر کی افسانوی پُر اسراریت اور ''شعور کی رو'' والی ٹکنک سے قریب کر دیتی ہے۔ پوری نظم ''جائز تمنا'' میں ایک مافوق الفطرت ماحول پیدا کیا گیا ہے اور اس کے لئے بتدریج ایک فضا بھی قائم کی گئی ہے۔ اس نظم کے بعد ذہنِ قاری میں چند ایسے سوالات ادھورے رہ جاتے ہیں جنہیں پُر کرنا قاری کا کام ہے۔ مثلاً (ا) سایہ مدفون کے نشان کیوں ڈھونڈتا ہے؟ (ب) ان قبروں کے ساتھ اس کی کون سی یادیں وابستہ ہیں؟ (ج) وہ کون سا راز ہے جو ان قبروں کے ساتھ وابستہ ہے؟ (د) یہ اگر صدیوں پرانی روح ہے تو پھر نئی قبروں کے ساتھ اس کا کیا واسطہ ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ پرانی قبریں مٹی میں مل گئی ہوں اور ان کی جگہ نئی قبروں نے لے لی ہو؟ (ہ) سایہ کیوں ٹوٹی قبروں کے پاس رک کر بڑبڑاتا ہے؟ (و) سایہ کی جائز تمنا کیا تھی جس کی خاطر وہ مسلسل مرتا جا رہا ہے؟

ان سوالوں کے جواب آپ کو اس وقت ملیں گے جبکہ آپ پوری نظم کو یا تو انسانی نفسیات کی علامت کی حیثیت سے قبول کریں یا پھر اس کا سلسلہ انسانی تہذیب وتمدن کی تاریخ یا لسانیات اور معنیات سے جوڑیں۔ پرانی قبروں کی جگہ نئی قبروں کے بنانے کا سلسلہ ان تمام سطحوں پر جاری و ساری ہے۔ مثلاً اگر آپ نفسیاتی سطح پر انسانی لاشعور (unconscious) اور اجتماعی لاشعور (collective unconsciuos) کو ایک قبرستان تصور کریں تو نہ جانے زندگی کے کتنے تجربات اس میں مدفون ہوتے رہتے ہیں جو عالمِ خواب میں سایہ کی طرح جلوہ دکھاتے رہتے ہیں، یعنی ٹوٹی قبروں سے سایوں کی طرح یہ باہر نکل آتے ہیں اور ان کے ہم راز دوسرے تجربوں کو قبروں سے باہر نکالنے کے لئے کوشاں نظر آتے ہیں۔ ان کی جائز تمنا یہ ہوتی ہے کہ ان تمام تجربات کا پھر سے احیاء کر کے ''شعوری عمل'' میں ان کا استعمال کیا جائے، لیکن ان کی یہ جائز تمنا کبھی پوری نہیں ہو پاتی۔ تہذیب وتمدن کی تاریخ میں ایک کے مقبرے پر دوسرے کا مقبرہ بنتا ہے اور لامتناہی طور پر یہ سلسلہ جاری رہتا ہے حتّٰی کہ بعض قدیم تہذیب وتمدن کے آثار ناپید ہو جاتے ہیں۔ انہیں اچانک پھر سے دریافت کیا جاتا ہے تو ان میں سے ایک حرکت ولرزش سی پیدا ہوتی ہے اور ان کی ''جائز تمنا'' یہ ہوتی ہے کہ ان کے اقدار کا پھر سے احیاء ہو۔ لیکن اس کا نتیجہ بھی وہی مایوسی ہی مایوسی ہے۔ مختلف خاندان السنہ کا بہ غور مطالعہ کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ تت سم اور تت بھو الفاظ کا

لامتناہی سلسلہ جاری رہتا ہے اور ایک ایک لفظ مختلف ادوار سے گزر کر اور مختلف تہذیبوں کا جنازہ اُٹھاتے ہوئے ایسی شکل میں نمودار ہوتا ہے کہ اس کی شکل پہچاننی مشکل ہوتی ہے۔ مذکورہ نظم کی مثال ایسی ہے جیسے پراکرت کے الفاظ سایہ بن سنسکرت الفاظ کی قبروں میں اپنے ساتھیوں کو تلاش کرتے ہوں۔ اسی پس منظر میں آپ اس نظم کو دوبارہ پڑھئے اور اس سے لطف وحظ اٹھائیے۔

بہار الدین ریاضؔ اپنی نظم ''مدفن'' میں دل کو آرزوؤں کا مدفن بتاتے ہیں تو نظم ''فریب تمنا'' میں گلزارِ ہست و بود کو صداقت کا مدفن قرار دیتے ہیں۔ موصوف اپنی بعض نظموں میں خواب اور حقیقت، ہوش اور سرشاری، آگہی اور ربودگی کے تضاد سے پُراسرار نومیتی فضا پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً

پھر یہ منظر ذرا بدلتا ہے
پریاں دہشت سے سہم جاتی ہیں
دیکھ کر غم کی کالی بدلی کو
چیخ پڑتی ہیں خوف کھاتی ہیں

(نظم۔ خواب یا حقیقت)

افق سے پرے یاس کا پھیلا سایہ
مگر کس نے کھولا یہ روشن دریچہ
یہ منزل ہے یا یہ ہے منزل کا دھوکا
کہیں ہو نہ یہ بھی فریب تمنا

(نظم۔ فریب تمنا)

میں پی رہا تھا، کسے خبر تھی
کہ قطرۂ مے کی مستیوں میں
نثار لمحوں کو کر رہا تھا
نشہ جو اترا تو میں نے دیکھا
قطاریں لمحوں کی کھو گئی ہیں

(نظم۔ لمحوں کی موت)

خواب خرامی (somnambulism) جیسے انوکھے موضوع پر ان کی نظم ''خواب خرامی'' ایک منفرد شان رکھتی ہے۔ میری نظر میں یہ ایک ایسی علامتی نظم ہے جس میں موجودہ انسان کی بے راہ روی کو ''خواب خرامی'' سے تعبیر کیا گیا ہے۔

جہاں نظم ''مدفن'' اور ''فریب تمنا'' میں شاعر نے قنوطی لب ولہجہ اختیار کیا'' وہیں آرزوؤں کا پیاسا پرندہ'' ''خواب یا حقیقت'' جیسی نظموں سے شاعر کا رجائی رنگ و آہنگ مترشح ہے۔ آخر کیوں نہ ہو؟ خوشی اور غم، امید اور یاس زندگی کی ایسی ٹھوس سچائیاں ہیں جن سے کوئی بھی مخلص اور باشعور فنکار چشم پوشی نہیں کر سکتا۔

کسی بھی خیال یا جذبے کو محض منظوم کر دینا نظم نگار کا کمال نہیں ہوتا بلکہ بات سے بات پیدا کرنا، خیال سے خیال پیدا کرنا، ان خیالوں کو مکڑی کے جالے کی طرح بنتے جانا، بنتے جانا اور خیال و جذبہ کو بتدریج عروج کی جانب لے جانا ہی ایک کامیاب نظم گو شاعر کا وصفِ خاص ہے۔ بہارالدین ریاضؔ کما حقہٗ اس نکتے سے آگاہ ہیں۔ اس اعتبار سے میں ان کی نظموں ''لمحوں کی موت'' ''بیل'' ''کلوروفل'' کو ان کی اچھی نظموں میں شمار کرتا ہوں۔ یہ نظمیں نہ جدید ہیں، نہ قدیم۔ صرف نظمیں ہیں۔ ایسی ہی نظمیں زندۂ جاوید ہوا کرتی ہیں۔ نظم ''لمحوں کی موت'' کا آخری بند کتنا اثر انگیز ہے، ملاحظہ فرمائیے:........

اگر میں قطروں کو جمع کرتا
تو ہوتا اک دن بڑا سمندر
اگر لگاتا میں پیڑ کوئی
تو ہوتا اک دن وہ باغِ رضواں
اگر میں ذروں کو جمع کرتا
تو ہوتا اک دن عظیم صحرا
مگر جو لمحوں کو جوڑا میں نے
تو میرے ہاتھوں خسارہ آیا

نظم ‘‘بیل’’ میں شاعر کہتا ہے کہ بیل کو پیڑ کے سہارے کی ضرورت ہوتی ہے، لیکن پیڑ بھی اپنی بلند قامتی اور صلابت کے باوجود اس وقت تک مکمل نہیں ہوتا جب تک اس کی بانہوں سے بیل نہ لپٹ جائے۔ اس چھوٹی سی نظم میں شاعر نے نہ جانے کتنی بڑی بات کہہ دی ہے۔ نظم ‘‘کلوروفل’’ میں شاعر نے کلوروفل کو جمالِ فطرت کا سرچشمہ بتایا ہے۔ سبز رنگت ہری بھری دھرتی کی آئینہ دار ہے ہی، لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ماہرینِ نفسیات کے بموجب کلوروفل کے بغیر ‘‘انسانی شعور کا تصور’’ ہی ناممکن تھا۔ میں نے اپنی نظم ‘‘سرگزشتِ سفر’’ میں بھی اسی نظریہ سے استفادہ کیا ہے۔ نظم ‘‘کلوروفل’’ کا آخری بند ملاحظہ فرمائیے جو کتنا پُر اثر ہے:

یہ سوکھا سہا سا جسم میرا
کہ جیسے صحرا میں گم ہو دریا
میں جلتا صحرا ہوں تم ہو چشمہ
زمین بنجر ہوں تم ہو سبزہ
میں خشک پتوں کا ایک پودہ
تمہارے لطف و کرم کا جویا
غموں کے پروردہ میرے دل کو
شباب کا اپنے کلوروفل دو

جب ہم بہارالدین ریاضؔ کی نظم ‘‘مہلت’’ کا یہ حصہ پڑھتے ہیں:

اجل مجھ کو تو اتنی مہلت تو دے دے
مسرت کی کلیاں کھلالوں تو آنا
اُجالوں کو رنگیں بنالوں تو آنا

تو ہمارے ذہن میں اُڑیا زبان کے گیان پیٹھ انعام یافتہ جدید شاعر سیتا کانت مہاپاتر کی نظم ‘‘پھر کبھی آنا اے موت’’ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔

بہارالدین ریاضؔ کی نظم ‘‘چتا’’، ‘‘مفلس کی جوانی’’، ‘‘شیشے کی دیوار’’، ‘‘ممتا’’، ‘‘ترنگا’’، ‘‘ایک تصویر دو رخ’’، ‘‘سرابِ آرزو’’ میں ترقی پسندی کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ ایسا ہونا فطری

بھی ہے، کیوں کہ ریاضؔ کی شاعری کا یہ انتخاب چار دہائیوں کے طویل عرصے کو محیط ہے۔ لیکن یہاں میں اتنا عرض کرنا چاہوں گا کہ ’’تیسری دنیا‘‘ (third world) کے بیشتر شعراء (چاہے ان کا تعلق کسی بھی زبان سے ہو) اُسی انداز سے سوچتے ہیں جس انداز سے ریاضؔ نے سوچا ہے۔ اس لئے ان نظموں کو محض ترقی پسندی کی چھاپ قرار دے کر ناک بھوؤں چڑھانے کی ضرورت نہیں۔

امجد نجمیؔ، راشد شبنمؔ اور خالد رحیم کی طرح بہار الدین ریاضؔ کو بھی اپنے وطنِ مالوف اُڑیسہ سے بے انتہا عقیدت و محبت ہے اور مذکورہ شاعروں کی طرح انہوں نے بھی اس کی شان میں ایک قصیدہ بعنوان ’’اُڑیسہ‘‘ لکھا ہے۔ ریاضؔ کی اس نظم کو اُڑیا کے مشہور شعراء گوپ بندھو داس، گودا بریش مشر، مدھوسودن داس وغیرہ کی قومی اور وطنی نظموں کے مقابل میں رکھا جا سکتا ہے۔ اردو کی ایسی نظموں سے ہم یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ اردو سارے ہندوستان کا تہذیبی ورثہ ہے اور ’’سارا ہندوستان‘‘ اردو علاقہ ہے۔

اردو کا تقریباً ہر نظم گو شاعر صنفِ غزل میں بھی طبع آزمائی کرتا ہے حالانکہ ان دونوں اصناف کے تقاضے جدا جدا ہیں۔ بہار الدین ریاضؔ کی غزلوں میں روایت کی پاسداری بھی ہے اور جدید تقاضوں کا احترام بھی۔ بعض اشعار تو براہِ راست دل کو چھو جاتے ہیں۔ مثلاً

کتنی حسیں ہے شام مگر جانتا ہے دل
شامِ فراق جیسی بھی ہو شام ہی تو ہے

☆

سبب خود کشی کا بتانا نہیں
اِسے کہہ کے اک حادثہ چھوڑ دو
جہاں سبزہ ہو آجاتے ہیں اس جا سب چہکنے کو
پرندے سوختہ اشجار سے ملنے نہیں آتے
ہم سنا کرتے ہیں سچ بولنے والے ہیں بہت
مان لیں یہ کہ بہت سے ہیں مگر کتنے ہیں؟

☆

شاید کہ سانحہ کوئی پھر سے ہو رونما
روتے سنا ہے کتوں کو کل رات گاؤں میں

☆

وہ دوست ریاضؔ اچھے ہیں جو کچھ نہیں کہتے
بگر جاتے ہیں سچ بول کے سچ اتنا بُرا ہے

☆

ریاضؔ کے بعض اشعار میں ہندی کی فضا در آئی ہے۔ مثلاً

بنجر ہے دھرتی گاؤں کا پنگھٹ اداس ہے
تم کیا گئے کہ آئی نہ برسات گاؤں میں
پیپل وہ تٹ کا چپ تھا، ہوا چپ نہ رہ سکی
ہوتے ہی صبح پھیل گئی بات گاؤں میں

ان کے بعض اشعار میں طنز کا عنصر پایا جاتا ہے جو ہماری جدید شاعری کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

بچاؤ انہیں جو کہ ساحل پہ ہیں
مری ناؤ کو ڈوبتا چھوڑ دو
جہاں چور رکھوالی گھر کی کریں
وہاں رات کا جاگنا چھوڑ دو

☆

لاٹھی جس کی بھینس اسی کی چل نکلا دستور یہاں
رفتہ رفتہ جنگل کا قانون لگا ہے بستی میں
جوہی چنبلی رات کی رانی کا جو اک دن مسکن تھا
جنگلی پودوں کا وہ اب گلزار بنا ہے بستی میں

غرض کہ بہار الدین ریاضؔ نے مختلف ادبی رجحانات سے اثرات قبول کرنے باوجود کسی مخصوص ادبی

رجحان سے اپنے آپ کو وابستہ نہیں کیا۔ اس لئے ان کی شاعری کو کسی خاص رنگ کی عینک لگا کر نہیں بلکہ صاف اور شفاف شیشہ کے توسط سے دیکھنا چاہئے تاکہ ان کی شاعری اپنے اصلی روپ میں سامنے آسکے۔ حالانکہ نظم گوئی ان کا اصل میدان ہے، لیکن غزل ہو یا نعت، حمد ہو یا مناجات ہر صنف میں وہ اپنی خلاقانہ صلاحیت کے دائمی نقوش چھوڑ جاتے ہیں۔ اردو شعر وادب کے اعتبار سے صوبۂ اڑیسہ واقعی صحرا ہے اور اس میں لالہ وگل کھلانا کوئی معمولی کارنامہ نہیں۔ بہار الدین ریاض نے محض صحرا میں پھول ہی نہیں کھلایا ہے بلکہ اس لالۂ صحرا میں اپنے خونِ جگر سے رنگ آمیزی بھی کی ہے۔ مجھے اُمید ہے کہ ادبی دنیا میں ان کی کاوش کو بہر صورت سراہا جارہا ہے۔

کلکتہ۔ اک رباب

(حرمت الاکرام)

ژاق ماریتیں نے کلاسیکل شاعری اور جدید شاعری میں فرق بتلاتے ہوئے کہا ہے:

> ”کلاسیکل شاعری میں منطقی تنظیم کے ذریعہ باقاعدہ فارم کی مدد سے بالترتیب، متوسط اور آخری علت غائی تک پہنچنا پڑتا ہے جبکہ جدید شاعری میں غیر منطقی تنظیم کی مدد سے آزاد فارم کے ذریعہ ایسی واحد علتِ غائی تک پہنچنا پڑتا ہے جس کی ماورائی اصلیت شاعرانہ ذکاوت کی مدد سے سمجھ میں آسکے“

ان کا کہنا یہ ہے کہ شاعری چاہے کلاسیکل ہو یا جدید، اس کے لئے موسیقی کی بڑی اہمیت ہے لیکن فرق اتنا ہے کہ کلاسیکل شاعری کے لئے الفاظ کی خارجی موسیقی کو اہم سمجھا جاتا ہے جب کہ جدید شاعری کے لئے داخلی موسیقی کی اہمیت کو مسلمہ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن میرے خیال میں ماریتیں نے خارجی موسیقی اور داخلی موسیقی کے مابین جو حدِ فاصل قائم کی ہے، وہ درست نہیں کیوں کہ خارجی موسیقی اور داخلی موسیقی ایک دوسرے کی ضد نہیں بلکہ ایک دوسرے کی معاون ہیں۔ چنانچہ کلاسیکل شاعری میں ایسی مثالیں بھی کثرت سے مل جاتی ہیں جن میں باقاعدہ فارم کی پابندی کے باوجود غیر منطقی تنظیم کی مدد سے داخلی موسیقی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس طرح کی شاعری کو بجا طور پر ”جدید شاعری“ کا لقب دیا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر حرمت الاکرام کی نظم

"کلکتہ۔ اک رباب" کا یہ بند ملاحظہ فرمائیے جس میں مسدس کے فارم کی پابندی کے باوجود غیر منطقی تنظیم کی مدد سے داخلی موسیقی پیدا کی گئی ہے:

ہوڑہ برج کی قامتِ بالا کا بانکپن جیسے کوئی بزرگ رشی جاپ میں مگن
سکتے میں جیسے دفعتہً آجائے اہرمن یاناگ دیو خود کو سمیٹے، اٹھائے پھن
فولاد کا یہ معجزہ حکمت کی سان پر
ارجن ہو جیسے تیر چڑھائے کمان پر

یہاں "ہوڑہ برج کی قامتِ بالا کے بانکپن" کے ساتھ "جاپ میں مگن بزرگ رشی" "سکتے میں جیسے دفعتہً آجائے اہرمن"، "خود کو سمیٹے اور پھن اٹھائے ہوئے ناگ دیو" اور "کمان پر تیر چڑھائے ہوئے ارجن" کا کوئی منطقی رشتہ قائم نہیں کیا جاسکتا اور ذہنی پیکر (images) ماقبل شعور (Preconcious) میں تجرید کے طریقے پر تخیل پیدا نہیں کرتے بلکہ ان کا غیر متصورانہ استفہام (uncopceptualizable intelligibility) عقل کے لئے ابہام کی حیثیت اختیار کرتا ہے۔ چنانچہ ہر قاری اپنے طور پر اس سے لطف وحظ اٹھا سکتا ہے اور یہی جدید شاعری کی بہت بڑی خوبی ہے۔ ظاہری طور پر بے ربط ذہنی پیکروں (images) کے درمیان تعلقات کی کڑیاں قائم کرنے کی کاوش ہمیں تحت الشعور کے بے پایاں سمندر میں ڈوب جانے پر مجبور کرتی ہے۔ جس سے ابھرتی ہوئی جذبات کی موجیں ہمیں جمالیاتی نشاط عطا کرنے کے لئے کافی ہیں۔ اس بند میں الفاظ کی موسیقی شاعری اور قاری کے درمیان تمام رکاوٹوں کو دور کر کے قاری کے ذہن کو نومیت کی طرف لے جاتی ہے۔ غرض کہ فارم کی پابندی کے باوجود حرمت الاکرام کا یہ بند "جدید شاعری" کے اعلیٰ نمونے کی حیثیت رکھتا ہے۔

حرمت الاکرام کی شاعری کی ابتدا اس دور میں ہوئی جبکہ ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر تھی اور شاعری کی روایتی قدریں درہم برہم ہو چکی تھیں۔ ترقی پسند شعراء میں ایک گروپ کی شاعری محض ہنگامی شاعری ہو کے رہ گئی اور دوسرے گروپ نے سنبھلے ہوئے شعور کا ثبوت دیا اور نسبتاً پائدار شاعری کا آغاز کیا۔ اس دوسرے گروپ کے نظم گو شعراء میں جمیل مظہری، فیض احمد فیض، سردار جعفری، پرویز شاہدی، مخدوم محی الدین، احمد ندیم قاسمی، اختر الایمان، مجید امجد وغیرہ خاص طور پر

قابلِ ذکر ہیں۔ دوسرے گروپ کے شعراء نے اپنی شاعری میں جس روش کو اپنایا، اس کی تکمیل ہمیں حرمت الاکرام کی شاعری میں نظر آتی ہے اور اس کی مثال ہمیں ان کی نظم ”کلکتہ اک رباب“ میں بھی مل جاتی ہے۔ اس نظم میں ”کلاسکیت“ کے ساتھ ساتھ ”جدیدیت“ کی طرف حرمت الاکرام کی لپک ان کے فنکارانہ شعور کی پختگی اور ان کے فکر کی بالیدگی کا پتہ دیتی ہے۔

حرمت الاکرام نے خارجی اور داخلی دونوں سطحوں سے ذہنی پیکر لئے ہیں اور بعض موقعوں پر ان دونوں کو پگھلا کر ایک کرنے کی سعی کی ہے۔ ان کے رنگارنگ ذہنی پیکروں (Images) کی چند مثالیں درجِ ذیل ہیں جو ان کی جدت پسند افتادِ طبع کی غمازی کرتی ہیں:

”خلاؤں میں ساعتوں کے بیگانہ خوشرر کا اڑنا“، ”لمحوں کی رہگذر کا تلوار کی طرح لہرانا“، ”لہو کے کفن میں حنا کا کٹی ہوئی ملنا“، ”شام کا زلف سنوارنا“، ”صبح کے ماتھے پر نقوش کا ابھارنا“، ”رعنائیوں کی باڑھ میں احساس کے گداز کا ہونا“، ”نشاط خانوں میں نغمات کی کمان کا لچکنا“، ”جسم کے خطوط کا زبان بننا“، ”بجلیوں کا رگوں میں حل ہونا“، ”محرابِ انتظار میں کنول کا روشن ہونا“، ”فطرتِ غزل کا قصرِ طرب سجانا“، ”قرطاس کا نغموں کے محل ابھارنا“، ”لمحوں کے سرد چہرے پر سوالات کا ابھرنا“، ”ذہنوں میں روایات کی پری کا رقص کرنا“، ”قرب میں فاصلوں کی آگ کا سموئی ہوئی ہونا“، ”رگوں میں شعلۂ رقصاں کی طرح خون کا بھڑکنا“، ”حقیقتوں کے اجالے کا داغ داغ ہونا“، ”زندگی کا احساس کے ایاغ چھلکانا“، ”طرفگی روز وشب کے گھاؤ کا ہنسنا“ وغیرہ وغیرہ

یہ ذہنی پیکر ہمیں دنیائے آب وگل کی فضاؤں سے مابعد الطبعی کائنات کی طرف لے جاتے ہیں اور آج خود کو پیکری شاعری کا پرستار (imagist) کہنے والے شعراء میں بہت کم ایسے ہوں گے جن کے یہاں ذہنی پیکروں کا اس قدر متنوع اور گوناگوں استعمال ہوا ہے۔ حرمت الاکرام نے اپنی شاعری میں جن تشبیہات، استعارات اور ذہنی پیکروں (images) کا استعمال کیا ہے، چاہے انہیں آپ جدید کہہ لیں یا کلاسیکل لیکن ان میں پائداری واستحکام بہرحال ہے۔ بقولِ شیکسپیر "Rose by any other name would smell as sweet" یعنی

گلاب کو خواہ کسی نام سے پکاریے، اس کی خوشبو وہی رہتی ہے۔ اگر جدید شاعری سے مراد ایک ایسی پائدار شاعری ہے جو جغرافیائی حدود میں مقید نہ ہو کر ہر مقام اور ہر زمانے میں ”جدید“ کہلانے کی اہلیت رکھتی ہے تو حرمت الاکرام کی شاعری بلاشبہ جدید کہلانے کی مستحق ہے۔

حرمت الاکرام کو شاعری میں مینا کاری کا فن بھی معلوم ہے اور تعمیر عمارت کا فن بھی حالانکہ ان دونوں صفتوں کا یکجا ہونا آسان بات نہیں۔ چنانچہ ان کی طویل نظم ”کلکتہ۔ اک رباب“ ایک ایسے تاج محل کی حیثیت رکھتی ہے جس میں دونوں طرح کے فنون عروج پر ملتے ہیں۔ حرمت الاکرام کی نظر محض نظم کی کلیت میں نہیں کھو جاتی بلکہ جزئیات کے خاص خاص گوشوں تک جا پہنچتی ہے۔ طویل نظموں میں عموماً شاعر کے لئے شروع سے آخر تک ایک ہی طرح کے معیار کو برقرار رکھنا اور داخلی تسلسل کے ساتھ اس کے ارتقاء کا لحاظ رکھنا بہت مشکل ہو جاتا ہے۔ جوشؔ کی طویل نظم ”طلوع فکر“ ان معنی میں ناکامیاب ہے کہ ایک ہی طرح کے خیالات، تشبیہات اور استعارات کے بار بار استعمال سے نظم میں جمود پیدا ہو گیا ہے۔ اس کے برعکس حرمت الاکرام کی نظم ”کلکتہ۔ اک رباب“ تازہ تر ذہنی پیکروں (Images) کے استعمال سے ہمیشہ آگے بڑھتی رہتی ہے۔ یہ ذہنی پیکر محض نظم کی ظاہری خوبصورتی میں اضافہ کے لئے استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ شاعر کے جذبات کی ہو بہو عکاسی کے لئے لائے گئے ہیں۔ اس نظم میں بعض مقامات پر ڈرامائی عناصر بھی نظر آتے ہیں جن کا نظم کے ارتقاء میں کافی اہم حصہ ہے، مثلاً

(۱) ٹھہرے جو پاؤں آئی یہ آواز، آ گئے؟ اک کج ادا کے شیفتۂ ناز آ گئے؟
(۲) ہم کو وفا و مہر سے قاصر نہ جانئے کہتے ہیں، آؤ اور ہمارے قریب آؤ
(۳) ناکام حسرتوں کے بھڑکتے ہوئے الاؤ کہتے ہیں، آؤ اور ہمارے قریب آؤ

حرمت الاکرام کے اندازِ بیان میں ایک والہانہ پن کے ساتھ جو بے ساختگی پائی جاتی ہے، اس کی ایک مثال ملاحظہ فرمائیے:

درگا کا یہ سنگار یہ اک حشرِ رنگ و ناز بیباک آنچلوں کی فضاؤں سے سازباز
فرشِ زمیں ہے یا کوئی بتخانۂ مجاز رعنائیوں کی باڑھ میں احساس کا گداز

یہ مورتی کی شان کہ قربان جایئے
پوجا بھی ایک چیز ہے، یہ مان جایئے

درگائیں جو اپنے خطوط ونقوش میں فن آزری کی لاجواب مثالیں رکھتی ہیں، ان کی جیتی جاگتی تصویروں یعنی حسینانِ بنگال کی طرف اشارہ ہے جنہیں دیکھ کر غالبؔ نے کہا تھا:

وہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے

اس بند کے بعض مصرعوں میں بڑے نازک اور لطیف اشارے پنہاں ہیں۔

ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے حرمت الاکرام کے ذہن وشعور میں الفاظ وتراکیب کا سمندر موجیں مار رہا ہے لیکن وہ ان الفاظ وتراکیب کی رو میں بہہ نہیں جاتے بلکہ ضبط وتوازن سے کام لے کر انہیں اپنے جذبات کے پرخلوص ابلاغ کے لئے استعمال کرتے ہیں اور یہی بات ان کی فنی پختگی پر دلالت کرتی ہے۔ مثلاً

کافی کی پیالیوں سے اٹھی دل نشیں گمک

یا

لے کر سخن وروں کو چلی گھر سے اک للک

میں ''گمک'' یا ''للک'' جیسے الفاظ کا اصل مفہوم سمجھ میں آنے سے پہلے ہی ہمیں ان کا یہ شعر متاثر کر جاتا ہے اور یہی چیز بقول ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کامیاب شاعری کی روشن دلیل ہے۔

یوں تو صفیؔ نے کلکتہ، جوشؔ نے علی گڑھ، مجازؔ نے لکھنؤ، علی گڑھ، دلی اور الہ آباد، آل احمدؔ سرور نے ماسکو، امجد نجمیؔ نے کٹکؔ، اور پریم وار برٹنی نے بمبئی سے متاثر ہو کر نظمیں کہی ہیں لیکن ان نظموں کا تعلق ان شہروں سے یا تو ضمنی ہے یا ان میں ان شہروں کے تاریک یا روشن محض ایک پہلو کی عکاسی کی گئی ہے۔ ان نظموں کے برعکس حرمت الاکرام کی نظم ''کلکتہ۔ اک رباب'' اس لئے اہم ہے کہ اس میں شاعر نے کلکتہ کے معاشرتی، تہذیبی اور ثقافتی پہلوؤں کی عکاسی کر کے اس کے تاریک اور روشن دونوں گوشوں کو اجاگر کیا ہے اور اس طرح یہ نظم شاعر کے مشاہدات وتجربات کی وسعت اور گہرائی کی مثال پیش کرتے ہوئے شاعر کی سیاسی اور سماجی بصیرت کی بھی توثیق کرتی ہے۔ نظم میں شاعر کی نفسیات کی خارجی اور داخلی دونوں کیفیتوں کا بحسنِ وجوہ اظہار ہوا ہے۔

زندگی کی کج ادائی کا شیفتہ شاعر، وقت کے سفر میں جب ایک موڑ پر پہنچ کر چھاؤں کا آسرا لیتا ہے تو کلکتہ اس کے لئے ایک سنگ میل بن جاتا ہے اور شاعر، کلکتہ کے مختلف قابلِ ذکر مقامات کے بعد چورنگی کی رنگینی و رعنائی میں کھو جاتا ہے۔ حرمت الاکرام نے چورنگی کو دوج کے چندرماں سے تشبیہ دی ہے جو نہایت موزوں اور مناسب ہے۔ چورنگی کو جس شخص نے شام کے وقت اپنے شباب پر دیکھا ہے، اس کے لئے یہ ذہنی پیکر (Image) بڑا معنی آفریں اور فکر انگیز ثابت ہوگا کیوں کہ چورنگی کی رعنائی چند ساعتوں کی مہمان ہوتی ہے اور دوج کے چاند کی طرح جلد تر غروب ہو جاتی ہے۔ شاعر کی نظر میں چورنگی، زندگی کی کماں کا سنہرا تیر بھی ہے اور اپنے رانجھا کی کھوئی ہوئی ہیر بھی۔ یہ ایک تجربہ، ایک جلوہ، ایک نظر بھی ہے اور خیام کی رباعی کا بھٹکا ہوا اثر بھی۔ چورنگی ایک لمحہ بھی ہے اور ایک زمانہ بھی، اپنی کماں کا تیر بھی ہے اور اپنا نشانہ بھی۔ کلکتہ ایک کتاب ہے تو چورنگی اس کا پیش لفظ، کلکتہ ایک رباب ہے تو چورنگی اس کا حسین ترین نغمہ اور آخر کار شاعر اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ

یہ ایک شہر سارے جہاں کی کمائی ہے
یہ اک غزل ہے جس کا ہر اک شعر اکائی ہے

اس شہر کو غزل متصور کرنا اور اس کے ہر شعر کو اکائی کی شکل میں پیش کرنا شاعر کے جذباتی عمق کا آئینہ دار ہے۔ اس کے بعد شاعر کلکتہ کی تہذیبی و روایتی اقدار سے گہری دلبستگی کا اظہار کرتا ہے لیکن کلکتہ کے تاریک پہلوؤں کو نظر سے اوجھل نہیں ہونے دیتا۔ مشینی تہذیب کے پسِ پردہ جرائم کا ارتکاب، موجودہ انسان کی بے بسی و بیچارگی، سرِ عام جسم فروشی، فٹ پاتھ اور ہوٹل کے بغیر غریب طبقے کی گذارہ نہ ہونا وغیرہ مسائل، شاعر کا موضوعِ سخن بنتے ہیں لیکن شاعر ایک حساس اور ہمدردانہ دل کے ساتھ ان تمام پہلوؤں کا مشاہدہ کرتا ہے، ایک نقاد یا نکتہ چیں کی طرح نہیں جس سے شاعر کی تربیت یافتہ وسیع النظری کا پتہ چلتا ہے۔ آخر میں کلکتہ چھوڑنے کا شاعر کو وہی غم ہوتا ہے جو مجاز کو دہلی چھوڑنے پر ہوا تھا۔ لیکن جہاں مجاز قنوطی لہجے میں کہتا ہے:

نوحہ گر جاتا ہوں میں نالہ بلب جاتا ہوں میں

وہیں حرمت الاکرام کی رجائیت ملاحظہ فرمائیے:

مانا کہ تجھ سے دور، میں اپنے وطن میں ہوں
ہر رنگ سے شریک تری انجمن میں ہوں

اوراسی مقام پرنظم اپنے عروج پر پہنچتی ہے۔

نظم میں شاعر نے ہندوستان کی تہذیبی روایات سے اپنا رشتہ پورے طور پر استوار رکھا ہے اورانہی روایات سے موقع بہ موقع استعارات اور ذہنی پیکر (Images) حاصل کئے ہیں۔ مثلاً

(۱) جیسے کوئی بزرگ رشی جاپ میں مگن
(۲) یا ناگ دیو خود کو سمیٹے، اٹھائے پھن
(۳) ارجن ہو جیسے تیر چڑھائے کمان پر
(۴) بیزار اپنے شیام سے رادھا کسی طرف

اس نظم میں شاعر نے ٹیگور، وحشت، نذرل، سوباس اور واجد علی شاہ کو نذرانۂ عقیدت پیش کیا ہے۔ شاعر کو کلکتہ کی ادنیٰ سے شے سے محبت ہے اور اس نے چاول، چائے، پان، رس گلوں اور مچھلیوں (ماچھے رجھول) تک کا ذکر کیا ہے جو بنگالی تہذیب کا جزوِ لاینفک ہے اور اس سے ہمیں شاعر کے شاعرانہ خلوص وصداقت اور اس کی ژرف نگاہی کا بیّن ثبوت ملتا ہے۔

الغرض ”کلکتہ۔ اک رباب“ ایک ایسی نظم ہے جس میں کافی طویل ہونے پر بھی ابتدا، عروج اور انتہا کا خاص خیال رکھا گیا ہے اور نو بہ نو پیکروں کی مدد سے داخلی موسیقی یعنی ذکاوتی تہیجات کی موسیقی (music of intuitive pulsion) پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس سے شاعر کے جذبات، قارئین کے ذہن میں بآسانی منتقل ہو جاتے ہیں اور نتیجۃً ابلاغ میں جذبات کی اضافی فراوانی معرضِ وجود میں آتی ہے جو اس نظم کو کامیاب شاعری کا لقب عطا کرنے کے لئے کافی ہے۔

انیس اور دبیر کے مرثیوں اور اقبال کی نظموں ”شکوہ“ اور ”جوابِ شکوہ“ کے بعد غالباً مسدس کی شکل میں حرمت الاکرام کی نظم ”کلکتہ۔ اک رباب“ ہی اب تک اردو زبان کی سب سے زیادہ کامیاب طویل نظم ہے۔

شہپر

(حرمت الاکرام)

امیدوں کی سونی منڈیروں پر دیپ جلا کر اماوس کا جادو جگانے والا، خاک کو خاک آشنا کرنے کی آرزو میں پتلا بنا کر سجدۂ اطاعت ادا کرنے والا، روح کو جسم آشنا کرنے کا حوصلہ رکھنے والا، آدمی کی خاک نشینی اور افلاک نشینی، دونوں کو تحسین آمیز نگاہوں سے دیکھنے والا شاعر جس وقت ماحول کی سخت چٹان سے اپنی ذات کو ٹکراتا ہے اور پاش پاش ہوتا ہوا پاتا ہے تو اس کی زبان سے بے ساختہ یہ شعر نکل جاتا ہے۔

میں سمندر ہوں مڑا بھی تو کدھر جاؤں گا
اپنے ہی دائرۂ جاں میں بکھر جاؤں گا

غرض کہ تجربات کی موجوں کا ساحلِ ہستی کی طرف مڑنا، اس سے ٹکرا ٹکرا کر بکھرنا اور بکھری ہوئی چھوٹی چھوٹی لہروں کا بڑی بڑی موجوں کی شکل میں نمودار ہو کر پھر سے ساحل کی طرف لپکنا، اسی طرح کے ذہنی عمل، ردِ عمل نیز پیچ و تاب کے لامتناہی اور متحرک سلسلوں سے حرمت الاکرام کی شاعری عبارت ہے۔ تجربات کی پر پیچ موجیں جس وقت شاعر کی تعمیری شخصیت اور تخلیقی انا میں ڈوب کر دوبارہ اُبھرتی ہیں تو اپنے ساتھ تحت الشعور اور لاشعور کی عمیق ترین تہوں سے نہ جانے کتنے تابناک موتیوں کو اوپر نکال لاتی ہیں اور ساحلِ ہستی پر سجا دیتی ہیں۔ ان موجوں کا دائرۂ عمل نہایت وسیع ہے کیوں کہ زندگی کے پختہ شعور نے شاعر کو فکر و نظر کی وسعت و پہنائی بخشی ہے جو فن کارانہ سطح پر زندگی کے ہر وقتی تجربے کو دائمی بنانے کی اہلیت رکھتی ہے۔ یوں تو اس دور کے تمام جدید شعرا کو اس لاسمتیت کی محزونی اور شکست خوردگی کا احساس ضرور ہے جسے موجودہ صدی کی ودیعت کہنا چاہیے لیکن حرمت الاکرام کی طرح کتنوں نے احساس سے مغلوب نہ ہو کر پوری سنجیدگی کے ساتھ اس پر غور و فکر کیا ہے اور اس کے دائمی اور ابدی پہلوؤں کو فنی بصیرت کے ذریعہ اُبھارنے کی کوشش کی ہے؟

حرمت الاکرام کی طرح کتنوں کے یہاں تجربات کی وہ بوقلمونی ملتی ہے جو زندگی کو ایک ناقابلِ تقسیم کلّیت (Totality) کی شکل میں دیکھنے کی آرزو سے پیدا ہوتی ہے اور جس سے عظیم شاعری کی

تخلیق کے لئے نئی راہیں ہموار ہوتی ہیں؟ جہاں تک حرمت الاکرام کے اسالیب کا تعلق ہے انہوں نے عام بول چال کی زبان میں شاعری کرنے کی بجائے اپنے لئے ایک مخصوص قسم کے سنجیدہ اور باوقار لہجہ کا انتخاب کیا ہے، استعاروں اور پیکروں کے استعمال میں ہمیشہ اہمال پر ابلاغ کو ترجیح دی ہے اور اپنی نظموں میں (چاہے وہ آزاد ہوں یا پابند) داخلی آہنگ کے پہلو بہ پہلو خارجی آہنگ و ترنم کا بھی اہتمام کیا ہے۔ یہ عناصر ان کے مرکزی جذبات سے بڑی گہری مناسبت رکھتے ہیں اور ان کی شاعری میں نہایت فطری اور بے ساختہ انداز سے جلوہ گر ہوئے ہیں۔ میری رائے میں حرمت الاکرام اس عہد کے اُن گنے چنے شاعروں میں ہیں، جو بجا طور یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ

ثبت است بر جُریدۂ عالم دوام ما

عکس در عکس

(خالد رحیم)

۱۹۶۲ء کی بات ہے، مَیں شعرائے اُڑیسہ کا تذکرہ ''آبِ خضر'' کی شکل میں مرتب کر رہا تھا۔ ترتیب اور انتخابِ کلام کا کام تقریباً پایۂ تکمیل کو پہنچ چکا تھا۔ اس وقت مَیں خالد رحیم کے نام سے ناواقف تھا۔ مظہر امام صاحب نے (جو اس زمانے میں آل انڈیا ریڈیو کٹک سے وابستہ تھے) ایک دن مجھ سے کہا کہ ''اڑیسہ کے ایک اور ابھرتے ہوئے نوجوان شاعر ہیں خالد رحیم، آپ اُن کا کلام ''آبِ خضر'' میں ضرور شامل کیجئے'' یہ کہہ کے انہوں نے اپنی جیب سے کاغذ کا ایک پرزہ نکالا اور خالد رحیم کی ایک مختصر نظم ''بارہا'' پڑھ کر سُنائی۔ نظم یہ تھی:

کتنا ویران ہے مرا کمرہ
ڈس رہی ہے مجھے یہ تنہائی
میرے کمرے کے ایک کونے میں
ایک چھوٹی سی میز ہے جس پر
چند بکھری ہوئی کتابیں ہیں
سوچتا ہوں کہ ان کتابوں سے

اپنے بیزار دل کو بہلاؤں
پھر مجھے یہ خیال آتا ہے
یہ کتابیں بہت پُرانی ہیں
بارہا ان کو پڑھ چکا ہوں مَیں

اس مختصر سی نظم نے مجھے بے حد متاثر کیا۔ اسے مَیں نے ’’آبِ خضر‘‘ میں شامل کرلیا۔ خالد رحیم ’’آبِ خضر‘‘ میں سب سے کم سِن شاعر کی حیثیت سے شریک ہوئے۔ لیکن کسے معلوم تھا کہ سرزمینِ اُڑیسہ سے اُبھرتا ہوا یہ نوجوان شاعر ایک دن آسمانِ اَدب پر اس طرح چمکے گا کہ دیکھنے والوں کی نگاہیں اس کے فکروفن کی تابناکی سے خیرہ ہوجائیں گی؟

خالد رحیم کے بعد اُڑیسہ سے اُردو کے جدید شاعروں کی ایک نئی نسل اُبھری۔ اس نسل کے شعرا میں یوسف جمال، ساجد اثر، اطہر عزیز وغیرہ نے اہلِ نظر کی توجہ بطور خاص اپنی جانب مبذول کرائی۔ لیکن اڑیسہ کے نئے اور پُرانے تمام شاعروں میں خالد رحیم، امجد نجمی (مرحوم) کے بعد سب سے زیادہ پُرگو شاعر ہیں اور چلتے پھرتے فی البدیہہ شعر کہہ سکتے ہیں۔ ایک ہی نشست میں قلم برداشتہ لمبی لمبی نظمیں اور لمبے لمبے منظوم خاکے اور منظوم خطوط لکھ ڈالتے ہیں۔ خصوصاً ان کے اور رضا نقوی واہی کے درمیان جو منظوم خطوط کا سلسلہ چل رہا ہے وہ نہایت دل چسپ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ فی البدیہہ اشعار ہمیشہ یکساں معیار کے نہیں ہوتے، لیکن بعض اشعار اپنی بے ساختگی کی وجہ سے یقیناً قابلِ توجہ ہوسکتے ہیں، اور ہوتے بھی ہیں۔ ایک دفعہ کا ذکر ہے، بھدرک کے مشاعرے میں شرکت کی غرض سے ہم سب کٹک سے کار میں سفر کر رہے تھے۔ کٹک سے بھدرک کا سفر ختم نہیں ہو پا رہا تھا۔ اچانک خالد رحیم نے ایک مصرع چھیڑا:

کوئی غزل ہی سناؤ کہ فاصلہ کم ہو

ہم میں سے ہر شخص نے اسی زمین میں اپنے اپنے انداز کا ایک ایک شعر کہا۔ لیکن سفر کے اختتام تک خالد رحیم کی غزل مکمل تھی۔ جو اس مجموعے میں شامل ہے۔ اُس غزل کے چند شعر آپ بھی سن لیجئے:

سکوتِ غم کو مٹاؤ کہ فاصلہ کم ہو
کوئی غزل ہی سُناؤ کہ فاصلہ کم ہو
تمہاری سمت تو ہم نے قدم بڑھائے ہیں
کچھ آگے تم بھی تو آؤ کہ فاصلہ کم ہو
رہِ الم کی مسافت کو مختصر کردو
فصیلِ وقت پہ آؤ کہ فاصلہ کم ہو

آپ نے اندازہ لگالیا ہوگا کہ خالد رحیم کے یہ فی البدیہہ اشعار ایسے نہیں ہیں جنہیں نظر انداز کیا جا سکے۔

خلد رحیم کا سنِ ولادت ۱۹۴۴ء ہے۔ ان کے تجرباتِ زندگی کا نچوڑ پہلی بار ''عکس در عکس'' کی شکل میں آپ کے سامنے آرہا ہے۔ خالد رحیم کی زندگی میں چکاچوند پیدا کرنے والے واقعات نہیں ہیں۔ اُن کے یہاں سعدؔی کی طرح ''چہل سال عمرِ عزیزت گذشت'' جیسا تاسف پایا نہیں جاتا۔ اُن کے فنّی شعور کے ارتقاء میں جہاں مظہر امام کے مفید مشوروں اور امجد نجمی (مرحوم) کے قرب نے اہم حصہ ادا کیا ہے، وہیں رضا نقوی واہی اور حرمت الاکرام سے ادبی رابطوں نے بھی اس کو نئی جلا بخشی ہے۔ اگر ایک طرف موصوف اپنی شاعری میں احمد ندیم قاسمی، قتیل شفائی، وزیر آغا، ناصر کاظمی وغیرہ سے متاثر ہیں تو دوسری طرف انہوں نے خلیل الرحمٰن اعظمی، خورشید احمد جامی، شہر یار، بشیر بدر وغیرہ سے شعوری یا غیر شعوری طور پر اثر قبول کیا ہے۔

یوں تو خالد رحیم نے وطنی، سیاسی، سماجی، اخلاقی، ہر طرح کی نظمیں کہی ہیں، لیکن میں انہیں بنیادی طور پر غزل ہی کا شاعر تصور کرتا ہوں۔ اگر میں یہ کہہ کے چپ ہو جاؤں کہ انہوں نے جدید شاعری میں اپنا مقام بنا لیا ہے یا یہ کہ ان کی شاعری میں جدید قدروں کے علاوہ کلاسیکل شاعری کی عظیم روایت کا احترام بھی پایا جاتا ہے، تو اُن کی شاعری کے ساتھ صحیح انصاف نہیں ہوگا کیوں کہ ایسے جملے تو اُن کے ہم عصر بہت سے شعراء پر منطبق ہو سکتے ہیں۔ یا اگر میں یہ کہوں کہ اُن کے یہاں پہاڑ، ابر، سایہ، سورج، ندی، جنگل، پتہ جیسی لفظیات کا بکثرت استعمال ہوا ہے، تو اس سے بھی ان کی شاعری کی انفرادیت سمجھنے میں مدد نہیں ملے گی۔ اگر یہ کہا جائے کہ ان کے یہاں الفاظ

کے توڑ پھوڑ کا وہ عمل نہیں ملتا جو بعض نئے شعراء کے یہاں ملتا ہے، تو اس سے بھی اُن کی شاعری کی شناخت نہیں ہوتی۔ ان کی شاعری دراصل اپنے گردوپیش کے گہرے شعور وادراک کی عکاسی ہے اور اس شعور وادراک کے اظہار کے لیے انہوں نے جو لہجہ دریافت کیا ہے، اسے رومانی معصومیت اور معصوم رومانیت کے ملے جلے آہنگ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ گزشتہ دس پندرہ سال کے درمیان جدید شاعری میں چند سکّہ بند الفاظ کا استعمال اس کثرت سے ہوا ہے کہ یہ الفاظ اپنی دلکشی اور جاذبیت تقریباً کھو چکے ہیں۔ لیکن خالد رحیم کی شاعری میں جہاں کہیں یہ الفاظ مستعمل ہوئے ہیں وہ شاعر کے جذبات کی آنچ میں تپ کر کندن بن گئے ہیں۔ ان میں فرسودگی کا شائبہ دُور دُور تک نظر نہیں آتا۔ یوں تو پیکر تراشی کے عمل میں خالد رحیم کو مہارت خاص حاصل ہے لیکن میری رائے میں ان کے علامت پسند اشعار انہیں اپنے قبیلے کے دیگر شعراء میں امتیازی حیثیت عطا کرتے ہیں۔ ان کے چند علامت پسند اشعار ملاحظہ فرمائیے:۔

اب یہ سازش ہے کہ خوں رنگ ہو موسم کا لباس
سبز پودوں کا سلامت کہیں پیکر نہ رہے

☆

ورق ورق پہ سمندر ہے ڈوب جاؤ گے
کتابِ جسم کھلے گی تو بچ نہ پاؤ گے

☆

بدن کی اوٹ سے نکلے گا جب کوئی سورج
تم اپنے جسم پہ لذت کی دھوپ پاؤ گے

☆

ایک طوفان اُٹھا ہے مجھ میں
پھر کوئی ڈوب چلا ہے مجھ میں

☆

دھوپ میں تپتے پیاسے صحراؤ
مَیں سمندر ہوں مجھ کو پی جاؤ

☆

دھوپ آئے گی تو پھر خول سے باہر ہوگا
جو بھی سائے کی طرح جسم کے اندر ہوگا

☆

اُلجھ رہا تھا زمیں پر پڑا ہوا پتّہ
کسی نے دی جو تسلّی تو رو پڑا پتّہ

☆

مَیں سایہ بن کے سُورج سے ملا ہوں
میں اپنے جسم کے باہر کھڑا ہوں

☆

تھا سامنے پہاڑ کا پیکر اُداس اُداس
سَر کو پٹک رہا تھا سمندر اُداس اُداس

☆

سورج اُڑا کے ڈوب گیا روشنی کی راکھ
چہرے پہ دن کے جمنے لگی تیرگی کی راکھ

☆

کہنے کو تو اک پیڑ خموشی سے کھڑا تھا
صدیوں سے تری راہ مگر دیکھ رہا تھا

غرض کہ اپنے آپ کو دہرانے کا عیب جو نئے شاعروں میں عام ہوتا جا رہا ہے، خالد رحیم کے یہاں پایا نہیں جاتا۔ آپ نے غور کیا ہوگا کہ ان کی شاعری میں وہی سورج، وہی سمندر، وہی پہاڑ، وہی طوفان، وہی دھوپ، وہی پودا، وہی پتہ بار بار اُبھرتا ہے لیکن ہر بار ایک نئی معنویت لیے

ہوئے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ عالمی سطح پر جو انتشار پھیلا ہوا ہے، اس کی ترجمانی اُردو کی جدید شاعری میں ہوئی ہے لیکن گزشتہ دس پندرہ سال سے ہندوستان کے بعض غزل گو شعراء کے یہاں فسادات کا ذکر بھی نظر آتا ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے اُردو غزلوں میں اس نوعیت کے اشعار مظہر امام نے سب سے پہلے کہے۔ مظہر امام کی طرح خالد رحیم نے بھی اس نوعیت کے بہت سے ایسے عمدہ اشعار کہے ہیں، جن سے فسادات کی تباہ کاریوں کا عکس ہماری آنکھوں کے سامنے کھنچ جاتا ہے۔ مثلاً:

میں برہنہ کھڑا ہوں کہ میرے لباس کو
احباب بانٹ لے گئے جاگیر کی طرح

☆

شعلے بھڑکاؤ کوئی پھول سا پیکر نہ رہے
درد ہی درد رہے، پیار کا منظر نہ رہے

☆

اب یہ تحریک چلی ہے کہ یہاں سر نہ رہے
برہنہ رُوح رہے جسم کی چادر نہ رہے

☆

یہ بھی ممکن ہے سرِ شام جو واپس آؤں
اِس سلگتی ہوئی بستی میں مرا گھر نہ رہے

☆

تمام شہر پہ طاری تھا غم کا سناٹا
اور اپنا سنگِ صدا لے کے چل پڑا تھا میں

☆

تم جسے دیکھ کے پہچان نہ پاؤ گے کبھی
ساری بستی میں وہی ایک مرا گھر ہوگا

☆

جلوؤں کے اُجالے میں مجھے دیکھنے والو
حیرت سے نہ دیکھو کہ میں جلتا ہوا گھر ہوں

☆

آگ پانی میں لگا بیٹھے لگانے والے
مجھ پہ الزام لگاتے ہیں زمانے والے

☆

غزل کی زبان میں فسادات اور آتش زنی کا ذکر غزل کے جدید تر رجحانات میں شامل ہے اور اس مخصوص رجحان کو برتنے والوں میں خالد رحیم کا نام خاصا اہم ہے۔

خالد رحیم کے بعض اشعار نہایت معصوم ہوتے ہیں جو بطور خاص مجھے بڑے پیارے لگتے ہیں۔ یوں تو اُن کے بعض دیگر معاصرین کے یہاں بھی معصوم قسم کے اشعار قابلِ لحاظ حد تک مل جاتے ہیں، لیکن خالد رحیم کے ذیل کے اشعار میں جو بات ہے وہ بہت کم کہیں اور نظر آتی ہے:

میں سوچتا ہوں شب و روز فلسفی کی طرح
یہ چاند کیوں نظر آتا ہے آپ ہی کی طرح

☆

جسم کے شہر میں اک چھوٹا سا مندر ہوتا
تیری پوجا کے لیے دل مرا پتھر ہوتا

☆

توڑ کر شیش محل ہم بھی تماشہ کرتے
اپنی تنہائی کے ہاتھوں میں جو پتھر ہوتا

☆

رات کے اوراق پہ نکھرا ہوا ہے کس کا فن
چاند کو جس نے تراشا تھا وہ آزر کون ہے

☆

میں تو اپنے جسم کے باہر کھڑا ہوں دیر سے
سوچتا رہتا ہوں اکثر میرے اندر کون ہے

☆

وقت بچھڑے ہوئے چہروں کو ملا دیتا ہے
کیوں نہ ماضی سے میں ٹوٹا ہوا رشتہ مانگوں

بچوں کا سا یہ تحیر اور یہ ناقابلِ تکمیل تجسس خالد رحیم کے لب ولہجہ میں وہ گھلاوٹ پیدا کر دیتے ہیں جس سے ان کی شاعری نہایت معصوم اور سادہ لوح معلوم ہوتی ہے اور اس میں دور دور تک تصنع زدگی کا شائبہ نہیں گزرتا۔

مظہر امام نے جب "آزاد غزل" کا نیا تجربہ انجام دیا تو کئی سمتوں سے اس کی مخالفتیں ہونے لگیں۔ روایتی غزل گو شعراء کو تو بہر حال مخالفت کرنی تھی، سو انہوں نے کی لیکن تعجب اس بات پر ہوتا ہے کہ اچھے اچھے جدید شعراء نے بھی اس کے خلاف محاذ قائم کیا۔ تمام نا مساعدات کے باوجود "آزاد غزل" کے پرچم کے تلے رفتہ رفتہ لوگ آتے رہے اور بالآخر ایک کارواں بن گیا۔ جن گنے چنے شعراء نے آزاد غزل کی مقبولیت کے ابتدائی دور میں مظہر امام کا ساتھ دیا اُن میں خالد رحیم کا نام بھی آتا ہے۔ بعض شعراء ایسے ہیں جن کی آزاد غزلوں کا لب ولہجہ اُن کی پابند غزلوں کے لب ولہجہ سے بڑی حد تک مختلف ہوتا ہے۔ خود میرے یہاں بھی یہی بات ہے، لیکن خالد رحیم کی آزاد غزلوں میں وہی نرمی، وہی سبک روی اور وہی گھلاوٹ ہوتی ہے جو اُن کی پابند غزلوں کا وصفِ خاص ہے۔

خالد رحیم کی آزاد غزلیں حشو و زواید سے پاک ہیں۔ اور اُن کا کوئی ایک لفظ ایسا نہیں ہوتا جسے اپنی جگہ سے ہٹایا جا سکے یا ان آزاد غزلوں کے خیالات کو زیادہ بے ساختہ انداز میں پابند غزل کے سانچے میں ڈھالا جا سکے۔ مثلاً ان کی آزاد غزلوں کے ذیل کے اشعار ملاحظہ فرمائیے:

طاق پر ایک شمعِ وفا ٹمٹماتی رہی
اور شبِ انتظار اس کے پہلو میں بیٹھی ہوئی مسکراتی رہی

☆

وقت سنتا رہا
زندگی دردو غم کی کہانی سناتی رہی

☆

چلتے چلتے خواہشوں کا سلسلہ بن جائے گا
ایک جنگل نقشِ پا سینے میں لے کر راستہ بن جائے گا

☆

دیر سے تنہا کھڑا ہوں
کب سے مَیں آواز تم کو دے رہا ہوں

☆

دُور مجھ سے یوں نہ جاؤ
میں تمہارے ہاتھ کی ریکھاؤں میں پھیلا ہوا ہوں

☆

شہرِ غم تیرے دریچوں سے برستے رہے پتھر کتنے
عکس در عکس اُبھرتے رہے منظر کتنے

غرض کہ خالد رحیم روز و شب کے چھوٹے بڑے، اہم اور غیر اہم وارداتِ زندگی سے تجربات کی مشعل روشن کر کے اور اسے ذات اور کائنات کے آئینوں کے درمیان رکھ کے اس سے اُبھرتے ہوئے عکس در عکس مناظر کو تخلیقی ذات میں جذب کر لیتے ہیں۔ اس کا جو نتیجہ ہوتا ہے، وہ ان کے ان اشعار سے مترشح ہے:

حادثے ہونے والے تھے، ہوتے رہے
زندگی زیرِ غم پی کے ہنستی رہی

لفظ و معنی کے پیکر سلگتے رہے
فکر کی دھوپ شعروں پہ پڑتی رہی

یہی فکر کی دھوپ انہیں شجرِ وقت کے سائے میں کبھی تھوڑی دیر کے لیے آرام کرنے پر مجبور کرتی ہے تو کبھی اپنے طویل ادبی سفر میں تنِ تنہا گامزن رہنے کی ترغیب عطا کرتی ہے۔ امید ہے کہ خالد رحیم کا یہ ادبی سفر یونہی جاری رہے گا۔ وہ کولمبس کی طرح ان کی اپنی ذات میں چھپی ہوئی ایک وسیع مملکت کا سُراغ لگانے میں کامیاب ہوں گے اور خود انہیں بھی اس کا پتہ نہیں ہوگا کہ یہ مملکت اپنے دامن میں کس قدر نئے اور وسیع امکانات لیے ہوئے ہے۔

جانوروں کا مشاعرہ

(خالد رحیم)

دیکھا گیا ہے کہ جدید شاعر عموماً بچوں کے ادب کی جانب توجہ نہیں دیتے۔ میری دانست میں اس کے کئی سبب ہو سکتے ہیں۔ پہلا سبب یہ کہ جدید شعراء اپنی ذات میں ڈوب کر شخصی جذبات کی تسکین کی خاطر شعر کہتے ہیں، جب کہ بچوں کے لیے لکھی گئی شاعری بچوں کی ضرورتوں کے تحت معرضِ وجود میں آتی ہے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ ہمارے اساتذہ کے نزدیک اس قسم کے ادب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ حالانکہ اسمٰعیل میرٹھی کے دَور سے اُردو ادب میں بچوں کے لیے کچھ کچھ نظمیں کہی جانے لگی تھیں، لیکن ہمارے سنجیدہ نقادوں نے ان کو کبھی قابلِ اعتبار درجہ نہیں دیا۔ یعنی چوں کہ ہمارے ادب میں بچوں کے ادب کی روایت مستحکم نہیں تھی، اس لیے جدید شاعروں نے بھی اس سے بڑی حد تک احتراز کیا۔ تیسرا اور غالباً سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ بچوں کے لیے لکھنا آسان کام نہیں۔ کیوں کہ اس کے لیے اپنی ذہنی سطح سے نیچے اُتر کر بچوں کی ذہنی سطح تک پہنچنا ہوگا، بچوں کی نفسیات کا قریب سے مطالعہ کر کے ان کے محسوسات کو یک دردی کے ذریعے اپنی ذات کے تہہ خانے میں جذب کرنا ہوگا نیز بچوں کے محدود ذخیرۂ الفاظ میں بات کرنی ہوگی۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ افراط وتفریط کے اس دور میں جب ہمارے جدید شاعر بچوں کے ادب کی تخلیق کو نا قابلِ اعتنا تصور کرتے ہیں، خالد رحیم اُردو کے غالباً سب سے پہلے ایسے شاعر ہیں جنہوں نے جدید شاعری میں اپنا مقام مستحکم کر لینے کے باوجود بچوں کے ادب کو بھی بہت کچھ دینے کی سعی مشکور کی ہے۔

بعض لوگ بچوں کے ادب کو کم تر درجے کا ادب سمجھتے ہیں، حالاں کہ یہ غلط ہے۔ اقبال نے بھی بچوں کے لیے نظمیں کہی ہیں اور ٹیگور نے بھی۔ بلکہ ٹیگور کی بنگلہ نظموں کا انگریزی ترجمہ The crescent moon کے نام سے کتابی شکل میں شائع ہو چکا ہے۔ غرض کہ خالد رحیم نے بچوں کے لئے نظمیں کہہ کر اقبال اور ٹیگور کی اس عظیم روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ بچے ملک کا مستقبل ہوتے ہیں اور ظاہر ہے، بچوں کی ذہنی نشو و نما صحت مند ہو تو آگے چل کر یہ لوگ ملک کے اچھے شہری بن سکتے ہیں۔ خالد رحیم کی بعض نظمیں بچوں میں حُبّ الوطنی، امن و آشتی، اور عزم و عمل کا جذبہ بیدار کرنے نیز اعلیٰ اخلاقی اور انسانی اقدار اُبھارنے میں معاون ثابت ہو سکتی ہیں (مثلاً میرا ہندوستان، بہادر بچے کی تمنا، سچ کہو گے سدا، تعلیم ہے ضروری، تہواروں کے پھول وغیرہ)۔ انہوں نے اپنی نظموں ''میری اُردو زبان''، ''میری اُردو بولی'' میں اپنی مادری زبان اُردو سے بچوں کا شغف بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ ایسے دَور میں جب کہ اُردو خاندانوں میں بچوں کی اردو تعلیم کی جانب بے اعتنائی اور بے توجہی برتی جاتی ہے، ان نظموں کی بڑی اہمیت ہے۔ خالد رحیم نے بچوں کے لیے قوالیاں لکھ کر ایک نیا تجربہ انجام دیا ہے۔ ان قوالیوں میں سوال و جواب کی شکل میں بچوں کے جذبہ حبُّ الوطنی اور اخلاقی اقدار کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کی طویل نظم ''جانوروں کا مشاعرہ'' اپنی نوعیت کی منفرد تخلیق ہے۔ امید ہے کہ یہ نظم صرف بچوں کے لیے نہیں بلکہ بڑوں کے لیے بھی نہایت دلچسپ ثابت ہوگی۔

خالد رحیم کٹک، اڑیسہ میں پیدا ہوئے، یہیں کے ادبی ماحول میں ان کی ذہنی نشو و نما ہوئی (جس کی تشکیل میں امجد نجمی اور مظہر امام جیسی بلند قامت شخصیتوں کا اہم حصہ رہا ہے)۔ ان کی غزلوں کا مجموعہ ''عکس در عکس'' (مطبوعہ ۱۹۸۴ء) ادبی حلقوں میں ہاتھوں لیا گیا اور اکابر نے اسے جدید اردو شاعری میں قابلِ قدر اضافہ قرار دیا۔ ۱۹۸۹ء میں ان کی حب الوطنی سے سرشار اُردو نظمیں ''میرا وطن مہان ہے'' کے نام سے ہندی رسم الخط میں شائع ہو کر بے حد مقبول ہوئیں۔ خالد رحیم کی طبیعت میں بلا کی جولانی ہے جس کا ثبوت رضا نقوی واہی کے نام اُن کے منظوم خطوط ہیں۔ علاوہ ازیں انہوں نے ہم عصر جدید شاعروں کی غزلوں کی تضمینیں پیش کی ہیں جو خاصے کی چیزیں ہیں۔

چاہے غزل ہو یا نظم، خالد رحیم کا اسلوب صاف، ستھری اور رواں دواں زبان پر مبنی ہے اور وہ روزمرّہ کے ادنیٰ سے ادنیٰ واقعات و واردات کو بھی اپنی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں کے ذریعے اپنے فن کے موقلم سے اَبدی زندگی بخش دیتے ہیں۔ یہی خوبی ''جانوروں کا مشاعرہ اور بچوں کی نظمیں'' میں بھی پائی جاتی ہے۔ امید ہے کہ ان کا یہ شعری مجموعہ اُردو میں ایک ناقابلِ فراموش کارنامہ قرار دیا جائے گا۔

حرفِ مسبب

(رشمی کانت راہیؔ)

اُڑیسہ کے تین اُردو کے ادیب ایسے ہیں جن کی میں دل سے قدر کرتا ہوں۔ (۱) مرحوم لکشمی نارائن مشر (۲) یوسف جمال، اور (۳) رشمی کانت راہی۔ مجاہدِ آزادی لکشمی نارائن مشر کی مادری زبان اڑیا تھی لیکن انہوں نے جیل میں اُردو سیکھی اور اس زبان میں اتنی اچھی استعداد پیدا کر لی کہ ''بھگوت گیتا اور اسلام'' جیسی ایک مستند کتاب لکھ ڈالی۔ اس کتاب کا پیش لفظ بابائے اُردو عبدالحق نے لکھا تھا اور یہ کتاب انجمن ترقی اردو (شاخِ حیدرآباد) کی جانب سے شائع ہوئی تھی۔ لکشمی نارائن مشرا کی نثر میں وہ سنجیدگی، روانی، متانت اور شائستگی پائی جاتی ہے کہ اسے پڑھ کے ابوالکلام آزاد کے اندازِ تحریر کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ یوسف جمال کی گھریلو زبان بنگالی ہے لیکن انہوں نے اپنی محنت و ریاضت کی وجہ سے اُردو کی افسانہ نگاری، شاعری اور تنقید نگاری میں اپنا مقام بنا لیا ہے۔ خصوصاً آزاد غزل کا ذکر آتے ہی فوراً ذہن یوسف جمال کے نام کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ رشمی کانت راہیؔ کی مادری زبان گجراتی ہے لیکن یہ شاید اُردو کی دلآویزی، شیرینی اور حلاوت کا نتیجہ ہے کہ اس نے راہیؔ کو اپنی زلف کا اسیر بنا لیا ہے۔ راہیؔ نے کافی دیر سے اُردو زبان سیکھی لیکن اس قدر جلد اس زبان پر عبور حاصل کر لیا کہ اس میں غزلیں، نظمیں اور قطعات کہنے لگے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ انہوں نے اُردو شاعری کے مزاج سے صحیح طور پر واقفیت حاصل کر لی ہے۔ اپنی مادری زبان کے سوا کسی دوسری زبان کے مزاج کا صحیح عرفان حاصل کرنا آسان نہیں۔ ہندوستان میں انگریزی زبان کے نہ جانے کتنے بڑے بڑے اسکالر پیدا ہوئے، لیکن ان میں سے چند ہی ایسے ہوں گے جنہیں انگریزی ادب میں مقام مل سکا ہو۔ اس کا سبب یہ ہے کہ انگریزی زبان کے صحیح

مزاج کا ان حضرات کو عرفان حاصل نہ ہو سکا تھا۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ راہیؔ صاحب اس لیے اردو کے ایک کامیاب شاعر نظر آتے ہیں کہ انہوں نے اپنے آپ کو اردو شاعری کے مزاج سے ہم آہنگ کرلیا ہے۔

راہیؔ صاحب کو اُردو شاعری سے دلچسپی غالبؔ کا کلام سن کر ہوئی۔ سب سے پہلے اُنہوں نے دیوناگری رسم الخط میں اُردو کے قدیم اور جدید شاعروں کا مطالعہ کیا۔ پھر فارسی رسم الخط سیکھا۔ گجراتی اور ہندی میں غزلیں کہنے لگے جو ادھر اُدھر شایع ہوتی رہیں۔ انہیں چند بہائی دوست مل گئے جن سے انہوں نے فارسی اور جدید ایرانی زبان سیکھی۔ اس کے بعد اردو شاعری کا با قاعدہ مطالعہ شروع کیا اور خود اُردو میں شعر کہنے لگے۔ کٹک کی ادبی فضا نے ان کی شاعری کو نئی جلا بخشی۔ اس طرح میدانِ شاعری میں وہ رفتہ رفتہ ترقی کی منزلیں طے کرنے لگے۔ حضرت امجد نجمی کے انتقال کے بعد محمد اوجؔ اعظمی کے دامنِ فیض سے وابستہ ہوگئے۔ اس وقت اوجؔ اعظمی کا قیام کٹک میں تھا۔ خالد رحیم، ساجد اثر اور راقم الحروف کے قرب نے ان کے ذہن کو جدیدیت کی طرف مائل کر دیا، اس طرح رشمی کانت راہیؔ کا شمار اڑیسہ کے کامیاب جدید شاعروں میں ہونے لگا۔

شروع ہی سے رشمی کانت راہیؔ کو نہ ستائش کی تمنا رہی ہے نہ صلے کی پروا۔ غالباً یہی سبب ہے کہ رسالوں میں وہ بہت کم چھپتے چھپاتے ہیں۔ بے نیازی کا یہ عالم ہے کہ کلام لکھا اور اِدھر اُدھر پھینک دیا۔ ان کی پہلی بیاض کو دیمک چاٹ گئی۔ میرے اصرار پر انہوں نے جگرِ لخت لخت کو پھر سے جمع کیا اور یہ کہہ کر میرے حوالے کر دیا کہ:

سپردم بہ تو مایۂ خویش را　　تو دانی حسابِ کم و بیش را

میں نے سوچا کہ انتخاب اور ترتیب کا کام مجھے جلد انجام دینا چاہیے، کیوں کہ یہ کام ابھی نہ انجام دیا گیا تو جو چیزیں باقی رہ گئی ہیں وہ بھی راہیؔ صاحب کی بے نیازی کا شکار ہو کر رہ جائیں گی۔ میری اس کوشش کا نتیجہ ''حرفِ مسبب'' کی شکل میں آپ کے سامنے ہے۔

مَیں نے راہیؔ صاحب کے کلام کی ترتیب کا کام محض اس لیے انجام نہیں دیا ہے کہ وہ امجد نجمی کے شاگرد ہونے کی وجہ سے میرے معنوی بھائی ہیں یا یہ کہ موصوف غیر اُردو داں طبقے سے تعلق رکھنے کے باوجود اُردو میں شعر کہتے ہیں۔۔۔ بلکہ اس لیے کہ اُن کی شاعری میں وہ خوبیاں یقیناً پائی

جاتی ہیں جن سے اُن کا شعری مجموعہ اُردو شاعری کے سرمایہ میں قابلِ قدر اضافے کا باعث ہوسکتا ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں بعض ایسے منفرد تجربے انجام دیے ہیں جو اُردو ادب کے لیے نئے ہیں اور جن سے آنے والی نسلوں کو نئی روشنی مل سکتی ہے۔

دوسرے ہم عصر شاعروں کی طرح راہیؔ کے ذہن وشعور نے بھی روایت پسندی سے لے کر جدیدیت تک مختلف ارتقائی مراحل طے کیے ہیں لیکن میں نے اس انتخاب میں ان کی صرف ایسی غزلوں کو شامل کیا ہے جن میں شاعر کی اپنی آواز سنائی دیتی ہے اور اس کا اپنا شعری رویہ واضح طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔ میری خواہش یہ تھی کہ ان منتخب غزلوں کو تاریخِ تخلیق کے اعتبار سے ترتیب وار مرتب کیا جائے لیکن ایسا نہ کرسکا۔ ان کی وہ بیاض ضائع ہوچکی ہے جس میں غزلوں کی تخلیق کی تاریخیں درج تھیں۔ اس لیے مجھے اپنے ذوقِ شعری پر بھروسہ کرنا پڑا۔ چمن کے گلہائے رنگ رنگ کو یکجا کر کے انہیں ایک خوبصورت گلدستہ کی شکل عطا کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوسکا ہوں، اس کا فیصلہ قارئینِ کرام کرسکتے ہیں۔

اگر میں یہ کہوں کہ راہیؔ کے کلام میں وہی بے چہرگی، وہی تشنگی، وہی شکست خوردگی، وہی تنہائی اور اپنی آگ میں سلگنے کی وہی ادا پائی جاتی ہے جو جدید انسان کو موجودہ تہذیب کی ودیعت ہے، تو غالباً یہ ایک روایتی سا جملہ ہوگا کیوں کہ اس عہد میں سانس لینے والے دیگر جدید شاعروں میں بھی یہ عناصر پائے جاتے ہیں جن کے بارے میں یہی باتیں بار بار دہرائی جا چکی ہیں۔ لیکن اصل چیز راہیؔ کے تجربات کا پھیلاؤ اور اسلوب کا انوکھا پن ہے۔ انہوں نے دوسروں کی عینک سے نہیں اپنی آنکھوں سے موجودہ حیات کو دیکھا ہے، پرکھا ہے اور اپنی شاعری میں اس کی سچی ترجمانی کی ہے۔ ان کا اندازِ بیان زیادہ تر پیکری ہے، لیکن کہیں کہیں پُر اسرار ہوکر علامتی بھی بن گیا ہے۔ ایک مفکر کی حیثیت سے شاعر حال، ماضی اور مستقبل کے درمیان اپنی ذات کا مقام متعین کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اپنی اس کوشش میں وہ بڑی حد تک کامیاب نظر آتا ہے۔۔۔۔۔۔ اگر چہ شاعر خود کو ایک نقطۂ سیاہ تصور کرتا ہے لیکن اسی نقطے میں وہ پہنائی ہے کہ وسعتِ دوعالم بھی اس کے آگے تنگ نظر آتی ہے۔ یہاں شاعر کا رویہ “سمٹے تو دلِ عاشق پھیلے تو زمانہ ہے” سے مختلف ہے۔ سمٹ کر دلِ عاشق بننا اور بات ہے اور نقطۂ سیاہ بن جانا اور بات۔ اوّل الذکر رویہ دراصل رومانی رویّہ ہے

جب کہ موخر الذکر رویّہ خالص جدیدیت کا مظہر۔ راہی کو موجودہ حیات کی بے چہرگی کا احساس ہے۔ اس لیے اُن کی غزلوں میں چہرہ اور آئینہ بار بار اُبھرتا ہے، لیکن ہر بار نئی معنویت لیے ہوئے۔ شاعر کو احساس ہے کہ موجودہ صدی میں تمام آدرشوں کا خون ہو چکا ہے۔ لیکن شاعر ماضی سے بھی رشتہ مستحکم اور استوار کرنا چاہتا ہے۔ لہٰذا وہ جہاں ایک جانب سنگِ تعلق کو توڑنا چاہتا ہے وہیں دوسری جانب گزشتہ عہد سے رشتہ جوڑنا بھی چاہتا ہے۔

رشمی کانت راہیؔ کی شاعری میں ہندو اور مسلم کلچر کا حسین و جمیل امتزاج پایا جاتا ہے۔ از افق تا بہ افق پھیلی ہوئی جنگ و غارت گری کی فضا جس میں انسان انسان کے خون کا پیاسا نظر آتا ہے، شاعر کو بے چین کر دیتی ہے۔ شاعر ایک ایسی دُنیا کا خواب دیکھتا ہے جس میں انسانی اخوت کی حکمرانی ہو اور جہاں فساد و فتور کا نام و نشان تک نہ ہو۔ یہی خواب ٹیگور اور اقبال جیسے عظیم شاعروں نے بھی دیکھا تھا۔ مذہب کے نام پر خوں ریزی راہیؔ کو مضطرب رکھتی ہے۔ امن کے رُخ کی بدحواسی کو وہ سیاسی ہتھکنڈے سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فرماتے ہیں:

امن کے رُخ پہ بدحواسی ہے
وقت کا فیصلہ سیاسی ہے
خونِ اہلِ وطن ہوا ارزاں
آج ہر شہر اک پلاسی ہے
مختلف آج ہیں اصولِ حیات
کون سا ضابطہ اساسی ہے

دینِ فطرت کی اشاعت کے سنہرے جرم میں
حضرتِ عیسیٰ کو سولی سے بچا پائے گا کون

دھرم ہے میرا انسانیت
میرے شعروں کا دیں درد ہے

* * *

خلوص و مہر و وفا امن و دوستی کی زباں
میں آدمی ہوں سمجھتا ہوں آدمی کی زباں
رشی مُنی کی زباں ہو کہ ہو نبی کی زباں
رہی ہے ایک ہمیشہ سے بندگی کی زباں

راہیؔ کے یہاں جذبات میں بہہ جانے کا رویہ نہیں ملتا، بلکہ قدم قدم پر رک کر پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھنے نیز اپنے گرد و پیش کا غور سے جائزہ لینے اور اس کے پہلو بہ پہلو کچھ دیر کے لئے ایک جگہ کھڑے ہو کر مستقبل کا خواب دیکھنے کی ادا پائی جاتی ہے۔

راہیؔ کی غزلوں میں متصوفانہ اور مابعد الطبیعی اشعار کی تعداد بھی اچھی خاصی ہے ان کے یہاں ہندوستانی عناصر پورے نکھار کے ساتھ پائے جاتے ہیں مگر گنگا جمنی تہذیب کا سنگار لیے ہوئے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

مندر ہو کہ مسجد ہو، گرجا ہو کہ گردوارہ
رب ایک ہے ہم سب کا گو سب کے جدا ڈھب ہیں

من مندر میں دیپ جلایا   تب پہچانا اس کا سایا
مسجد چھُوٹی مندر چھوٹا، پوجا چھوٹی سجدہ چھوٹا
دیوانوں سے دیوانے پن میں مت پوچھو کیا کیا چھوٹا

کوئی رادھا اُداس ہو کہ نہ ہو   اب بھی مُرلی کی تان پیاسی ہے
پڑھتی رہتی ہے پریم کی پوتھی   زندگی ہے کہ دیوداسی ہے
نقش جدا ہیں اک نقاش   کوہِ طور ہو یا کیلاش

رشمی کانت غالباً اردو کے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے کوہِ طور اور کیلاش کا بیک وقت ذکر کیا ہے۔

رشمی کانت راہیؔ کے چند پیکری اور علامتی اشعار درجِ ذیل کر رہا ہوں جن سے قارئین کرام بہ آسانی یہ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ اردو کے جدید شعرا میں انہیں کیا مقام ملنا چاہیے:

غم و عیش کا آئینہ لے گئی   ہوا میرا چہرہ اُڑا لے گئی
مجھے اپنے صفحات میں بانٹنے   کوئی نامکمل کتھا لے گئی
کئی منجمد خواہشوں کی ہوس   مری زیست کا حاشیہ لے گئی

☆

جو چاند شام سے تا صبح قتل ہوتا ہے   تو صحنِ شب میں بکھرتا ہے چاندنی کا لہو
آئینۂ وجود پہ یادوں کی دھول ہے   پرچھائیوں کے ساتھ اُلجھنا فضول ہے

☆

رجنی گندھا کا پھول باسی ہے   میرے آنگن میں اک اداسی ہے
ہونٹ تر ہیں زبان پیاسی ہے   جسم بھیگا ہے جان پیاسی ہے

بہہ رہا ہے حیات کا جھرنا
حسرتوں کی چٹان پیاسی ہے

☆

خون سے ہم سرسبز کریں گے
اندھے رشتوں کے برگد کو
آوازوں کے سنگ سے راہی
توڑ خموشی کے گنبد کو

☆

کھا رہے ہیں ہوا میں ہچکولے
مثل کاغذ پھٹے ہوئے چہرے
بھول جاتے ہیں عین موقع پر
روز و شب کے رٹے ہوئے چہرے

☆

اپنے ماحول کے ماتھے کا پسینہ کہیے
مجھ کو درپن میں بھٹکتا ہوا چہرہ کہیے
خط کشیدہ کوئی مصرع نہ سمجھ لے مجھ کو
صفحۂ دہر پہ پھیلا ہوا نقطہ کہیے
پیاس سورج کی بجھائی ہے مٹا کر خود کو
اوس کی شانِ شہادت کو بھلا کیا کہیے

☆

جس دم پانی سو جائے گا
کانچ کا چہرہ ہو جائے گا

☆

منجمد ہے یہ پھر بھی صورتِ آب
مستقل بہہ رہا ہے آئینہ

☆

حاصلِ الفتِ صنم لکھو
کالے کاغذ پہ اجلے غم لکھو

☆

کورے کاغذ کے آنگن میں
زخم کا پیکر بکھرا ہوگا

راہی کے کلام میں کئی اور قسم کے تجربات بھی پائے جاتے ہیں۔ انہوں نے اردو غزل کا دامن ذیل کی لفظیات سے مالا مال کیا ہے:

ٹھٹھولیاں، جھولیاں، ڈولیاں، کھولیاں (بمعنی مکان)، چولیاں، پلاسی، دیوداسی، کلہڑ،

پھوہڑ، اوبڑ کھابڑ، چمگادڑ، گھامڑ، سانچ (بمعنی سچ)، بانچ، بھجنگ، نردھن، کیلاش (ایک ہندوستانی پہاڑی)، نیم کی گولی، مہان پیاسی (بہت پیاسی)، وش والا پودہ، پُن کے پھل، وایومنڈل، گنگ نہانا (گنگا نہانا)، گردوارہ، نبھاؤ، (نباہ)، چناؤ (انتخاب)، کپاس، سورداس، پچھاڑ، رجنی گندھا، چندن بن، اتہاس (تاریخ)، شہرِ معلق (hanging city)، نفسِ لوامہ، نفس مطمئنہ، حرفِ مسبب، ابرق، سروناش، وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ شاعری میں نئے نئے الفاظ کے استعمال کو اس وقت تک مستحسن قرار نہیں دیا جا سکتا جب تک کہ شاعر کے مرکزی جذبہ و خیال سے یہ ہم آہنگ نہ ہوں۔ راہی کے کلام میں مندرجۂ بالا لفظیات کا صحیح اور مناسب استعمال ہوا ہے کہ نہیں قارئین کرام خود متعلقہ شعر پڑھ کر اس کا فیصلہ کریں۔

کئی جدید شاعروں نے غزل کی مقبول عام بحروں کو چھوڑ کر نامانوس اور قلیل الاستعمال بحروں میں طبع آزمائی کی ہے۔ بعض جدیدیوں نے ''اصولِ تسکینِ اوسط'' کو اس قدر وسعت دے دی کہ ''آہنگ کے آفاقی اصول'' مجروح ہو کر رہ گئے۔ مگر راہی نے اس بابت اپنے ذوقِ سلیم کو رہنما بنایا اور چھوٹی نئی نئی زمینیں ایجاد کیں۔ عروضی حضرات ان بحور کا کیا نام دیتے ہیں، اس سے ان کو کوئی سروکار نہیں۔ چھوٹی زمینوں پر کہی گئی ان کی غزلوں کو صحیح ڈھنگ سے نہ پڑھا جائے تو بعض اوقات کلام کے ناموزوں ہونے کا دھوکا ہوتا ہے۔ لیکن ایک بار شعر کا صحیح آہنگ گرفت میں آ جائے تو شعر پڑھ کر اس سے صحیح طور پر لطف اندوز ہونے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی۔ میں نے ان کی اس نوعیت کی غزلوں کی جس طرح تقطیع کی ہے وہ درجِ ذیل کر رہا ہوں:

ٹوٹے دل کا کانچ	فعلن فعلن فعل
یہ عمرِ رواں	فعولن فعو
تمہارا حبیب	فعولن فعول
دلوں میں ہے امنگ	مفاعلن فعول
رنج ہے ملال ہے	فاعلن مفاعلن
یہ انسانوں کی ٹولی	فعلن فعلن مفعولن

تصوّرات کا گھر	مفاعلات فعلن
پل دو پل	فعلن فع
پھولوں سے ہے تناؤ	مفعول فاعلات

آخری مصرع کا وزن ''فعلن فعلن فعل'' بھی ہو سکتا تھا۔ لیکن اس غزل کے دوسرے مصرعے اس وزن پر پورے نہیں اُترتے۔ پوری غزل ''مفعول فاعلات'' کے وزن پر ہے۔

راہی نے ذیل کی منی غزل میں (جی ہاں، مَیں اسے منی غزل ہی کہوں گا) جس نوعیت کے تجربے انجام دیے ہیں، وہ کسی دوسرے کے یہاں اب تک میری نظر سے نہیں گزرے۔

جیون جیون مدفن مدفن
چندن چندن ناگن ناگن
خالی خالی برتن برتن

ٹیگور نے ''گیتانجلی'' میں برتن کو جسم سے تشبیہ دی تھی۔ موٴخر الذکر شعر میں بھی شاعر وہی بات کہنا چاہتا ہے، لیکن جدید انداز میں۔ ٹیگور کا برتن مشروب سے پُر بھی ہوتا ہے خالی بھی۔ لیکن راہیؔ کا برتن سراسر خالی ہے اور موجودہ حیات کے کھوکھلے پن کا مظہر۔ راہیؔ کی مذکورہ غزل میں الفاظ کی تکرار بے معنی نہیں ہے بلکہ اس تکرار سے نیا زور بھی وجود میں آتا ہے اور نئی قسم کی غنائیت بھی۔

راہیؔ کے ادبی ذوق نے ''آزاد غزل'' جیسی متنازعہ فیہ صنفِ سخن کو شجرِ ممنوعہ قرار نہیں دیا۔ ان کی آزاد غزلوں میں خیال و فکر کی وسعت بھی پائی جاتی ہے اور جذباتی گہرائی بھی۔ اس مجموعے کے اخیر میں ان کی ایک آزاد غزل بطورِ نمونہ شامل کی گئی ہے۔

رشمی کانت راہی کے کلام میں موجودہ حیات کی بے راہ روی سے خفگی و بیزاری بھی پائی جاتی ہے اور انسانی حیات کو دوام بخشنے کے لیے اعلیٰ نصب العین سے ذہنی وابستگی بھی۔ اس میں جدیدیت کے عناصر بھی پائے جاتے ہیں اور متصوفانہ زاویۂ نگاہ بھی۔ غرض کہ راہیؔ کے ذیل کے شعر کو ان کے مخصوص شعری رویّہ کا نچوڑ تصور کرنا چاہیے:

مرا کلام حقیقت کی ترجمانی ہے
نہ کہیے آپ اسے صرف شاعری کی زباں

تخیل کی دسترس

(سعید اختر)

بقولِ اقبال:

جوہرِ انساں عدم سے آشنا ہوتا نہیں
آنکھ سے غائب تو ہوتا ہے فنا ہوتا نہیں

یہاں اقبال نے ایک عام انسان کی بات کہی ہے جس کے بارے میں ان کا فلسفیانہ نظریہ یہ تھا کہ انسان کی حیات مسلسل ارتقاء پذیر رہتی ہے اور حیاتِ بعد الموت میں بھی یہ صفت جاری رہتی ہے، کیوں کہ روح کا سفر مسلسل اور واحد (continuous & one) ہوتا ہے۔ یہ تو ہوئی عام انسان کی بات لیکن شاعر کی بات کچھ اور ہے۔ شاعر کبھی مرتا نہیں ہے۔ یہ ہمیشہ زندہ رہتا ہے۔ موت اس کے لئے کوئی معنی نہیں رکھتا، کیوں کہ عمر بھر وہ مر مر کے جیتا ہے اور جی جی کے مرتا بھی ہے۔ وہ اپنی تخلیق سے جدا رہ کے آزادانہ طور پر سانس بھی لیتا ہے اور اپنی تخلیق کے روزنِ سیاہ (Black holes) میں اپنی ذات کو مٹا بھی دیتا ہے تاکہ بعد از مرگ اس تخلیق کے اندر اسے حیاتِ جاوداں نصیب ہو۔ شاعر کے پیشِ نظر ”نزدیک کا قاری“ بھی ہوتا ہے اور ”دور کا قاری بھی“ اور وہ جو کچھ لکھتا ہے وہ دونوں کے لئے مختص ہوتا ہے۔ نزدیک کے قارئین میں اس کے دوست، احباب، رشتہ دار، شاگرد ہوتے ہیں جن کی دادِ تحسین سے وہ براہِ راست مسرت سے ہم کنار ہوتا ہے جبکہ دور کے قارئین بُعدِ زماں و بُعدِ مکاں کے باعث شاعر کی نظر سے اوجھل ہوتے ہیں مگر یہی وہ لوگ ہیں جن کے دلوں میں شاعر ہمیشہ زندہ رہتا ہے، شاعر کی زندگی میں اور شاعر کی موت کے بعد بھی۔ یہی وہ مردانِ حُر ہیں، جن کے بارے میں کہا گیا ہے:

بعد از وفات تربتِ ما از زمیں مجو
در سینہ ہائے مردمِ عارف مزارِ ماست

سچ پوچھیے تو ”دور کے قارئین“ کی تعداد ”نزدیک کے قارئین“ کی تعداد سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ ان ”دور کے قارئین“ میں ایسے نفوس بھی شامل ہیں جنہوں نے ابھی عالمِ خیر و شر میں آنکھیں نہیں کھولی ہیں، گلشن میں غنچوں سے بادِ صبا کی اٹھکھیلیاں نہیں دیکھی ہیں، آسمان میں چاند

سے بادل کی آنکھ مچولیاں کھیلنے کا سماں اور سمندر کی موجوں کا ساحل سے سر پٹکتے رہنے کا منظر نہیں دیکھا ہے، لیکن یہ اٹھکھیلیاں، یہ آنکھ مچولیاں، یہ سر پٹکنے کا سلسلہ شاعر کے وجود سے پہلے بھی تھا اور شاعر کی عدمِ موجودگی میں بھی جاری رہے گا۔ شاعر اپنے ”نزدیک کے قاری“ کے جذبات کو برانگیختہ کرنے کی خاطر ان وقوع (phenomena) سے وابستہ الفاظ کو جس طرح تخلیقیت کے تھال میں سجا کر پیش کرتا ہے، اس کا تاثر ”دور کے قارئین“ تک بھی جاری و ساری رہتا ہے۔ غالباً اسی وجہ سے ٹیگور نے اپنی ایک بنگلہ نظم ”سو سال کے بعد“ میں سو سال کے بعد آنے والے قارئین سے مخاطب ہو کے کہا تھا کہ وہ (یعنی شاعر) نہ اپنی بہاروں سے پھول کا ادنیٰ سا تحفہ توڑ کر انہیں بھیج بھی سکتا ہے نہ ابر کی جھالر کی سنہری سوغات ان تک پہنچا سکتا ہے۔ اس کے باوجود شاعر مستقبل کے ان قارئین کو خود اپنے گل پوش چمن زار سے سو سال پہلے کے کسی غنچۂ پژمردہ کی دلکش یادیں فراہم کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ اس لئے کہتا ہے:

اپنے ہی قلب کی خوشیوں میں نظر آئے گی وہ تازگی ذوقِ نشاط
جس نے گائے تھے کسی صبحِ بہاراں میں سُریلے نغمے
سو سال تلک جس کی طرب ریز آواز گونجتی آئی ہے،

یہاں ان تمام حوالوں کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ زیرِ نظر شعری مجموعے ”تخیل کی دسترس“ کے مصنف سعید اختر (۱۹۲۱ء تا ۲۰۱۲ء) اب اس دنیا میں نہیں رہے، لیکن ان کے کلام کی خوش آہنگی، ترنم ریزی اور جمالیاتی نشاط انگیزی آنے والی نسل (یعنی دور کے قاری) کو ہمیشہ متاثر کرتی رہے گی۔ عمر کے لحاظ سے سعید اختر راقم الحروف سے تقریباً پندرہ سال بڑے تھے۔ اس لئے راقم نے ہمیشہ مرحوم کو اپنا بزرگ اور مرحوم نے راقم کو ہمیشہ اپنا عزیز سمجھا۔ مرحوم کی خواہش کے مطابق اس ہیچ مداں نے ان کے شعری مجموعہ کو مرتب کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ اس کتاب کی ترتیب کا کام اپنے آخری مرحلے سے گزر رہا تھا کہ موصوف اچانک ٹائیفڈ کے شکار ہو کر بیمار ہو گئے۔ انتقال سے تقریباً پندرہ روز قبل ان کے فرزندِ ارجمند سعید احسن راقم الحروف کو ان سے ملانے کی غرض سے اپنے اپارٹمنٹ (واقع کالی گلی، کٹک) لے گیے۔ اس وقت انہیں A.C روم میں رکھا گیا تھا۔ بخار میں بھی کچھ افاقہ تھا۔ ان سے تقریباً دو گھنٹوں تک راقم کی ادبی گفتگو ہوتی رہی۔ اس وقت ”تخیل کی دسترس“

کے مسودے کو آخری شکل دی گئی۔ لیکن کسے معلوم تھا کہ ان سے راقم الحروف کی ملاقات آخری ملاقات ثابت ہوگی؟ چند روز کے بعد سننے میں آیا کہ سعید اختر صاحب کے پھیپھڑے میں انفکشن ہو گیا ہے اور وہ کٹک کے کسی نرسنگ ہوم میں داخل ہیں۔ ادبی حلقوں تک ان کے انتقال کی خبر اس وقت پہنچی جب بعدِ نمازِ جنازہ وہ قدم رسول، کٹک میں دفنائے جا چکے تھے، تجہیز و تکفین کا عمل روا روی میں انجام دیا گیا اور ان کے اہلِ خاندان کو اتنا ہوش کہاں تھا کہ کٹک کے ادبی حلقوں تک اس سانحہ کی بروقت خبر پہنچاتے؟ موصوف کے قدردانوں نے ان کی یادگار میں "گلشنِ سعید اختر" کے نام سے ایک ادارہ قائم کیا ہے جو اڑیسہ اور جھارکھنڈ میں ادبی اور سماجی فلاح و بہبود کا کارنامہ انجام دے رہا ہے۔

سعید اختر کا سنِ پیدائش ۱۹۲۱ء تھا۔ اس اعتبار سے ان کا شمار ادب کے "آثارِ قدیمہ" میں ہوا کرتا تھا۔ انہیں جگن ناتھ آزاد، غلام جیلانی اصغر، قتیل شفائی، ساحر لدھیانوی، سلام مچھلی شہری، اور کرشن موہن کا ہم عصر قرار دیا جا سکتا ہے۔ ہم اگر بیسویں صدی کے پورے ادبی منظر نامے پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق سے وابستہ تقریباً تمام شعراء کی پیدائش ۱۹۱۰ء اور ۱۹۲۰ء کے درمیان ہوئی۔ ان لوگوں نے آگے چل کر اپنی جواں سالی میں ترقی پسندی یا تحریکِ اربابِ ذوق کے فروغ میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ اس گروہ کے ترقی پسند شعراء میں پرویز شاہدی، فیض احمد فیض، روش صدیقی، معین احسن جذبی، سردار جعفری، سکندر علی وجد، شمیم کرہانی، جاں نثار اختر، غلام ربانی تاباں، احمد ندیم قاسمی، علی جواد زیدی، وامق جونپوری نشور واحدی وغیرہم اور حلقۂ اربابِ ذوق کے شعراء میں میراجی، ن۔ م راشد، یوسف ظفر، قیوم نظر، مجید امجد، مختار صدیقی وغیرہم شامل ہیں۔ وہ شعراء جن کی پیدائش ۱۹۲۱ء اور ۱۹۳۰ء کے درمیان ہوئی، پہلے پہل ترقی پسندی سے متاثر ہوئے، لیکن بعد میں "جدیدیت" کی طرف مڑ گئے (جس کو فروغ دینے میں ان شعراء نے اہم رول ادا کیا تھا جن کی پیدائش ۱۹۳۱ء اور ۱۹۴۰ء کے درمیان ہوئی تھی)۔ اس گروہ (یعنی ۱۹۲۱ء اور ۱۹۳۰ء کے درمیان پیدا ہونے والی گروہ) کو ترقی پسندی اور جدیدیت کی "درمیانی کڑی" کہا جاتا ہے۔ اس گروہ کے دورِ اول میں سلیمان اریب، وزیر آغا، فضا ابنِ فیضی، نازش پرتاپ گڑھی، رفعت سروش اور دورِ ثانی میں حرمت الاکرام، خلیل الرحمٰن اعظمی، باقر مہدی،

عمیق حنفی، حسن نعیم، مظہر امام وغیرہ کا ذکر آتا ہے۔ سعید اختر کا تعلق ''مذکورہ کڑی کے دورِ اول'' یعنی سینئر گروپ سے ہے۔ سعید اختر نظم اور غزل دونوں اصناف کے شاعر ہیں اور اپنے ابتدائی دور میں اپنے ہم عصر ترقی پسندوں کی طرح شاعری میں مقصدیت کے قائل نظر آتے ہیں۔ کہیں کہیں مقصدیت کی چھاپ بہت گہری نظر آتی ہے تو، کہیں کہیں بہت ہلکی۔ ان کی نظمیں ''مژدۂ امن''، ''مامتا کا رنگ''، ''بٹوارہ''، ''قوم سے خطاب'' شاعر کی مقصدیت پسندی پر دال ہیں۔ ذیل کے غزلیہ اشعار میں بھی ترقی پسند لب ولہجہ کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے:

کرم صیاد کا ہم پر بھی ممکن تھا مگر ہمدم
ہمیں کو شرم آتی ہے قفس کو آشیاں کہتے

☆

کوئی محل جو نظر آئے راہ میں سوچو
کسی غریب کی محنت کا یہ ثمر تو نہیں

کسی بے کس کی آہوں سے زمین و آسماں لرزاں
کچھ ایسے ہیں جنہیں لگتی ہیں یہ شہنائیاں اختر

اخلاقیات اور اعلیٰ انسانی اقدار پر مبنی ان کے اشعار خصوصی توجہ کے مستحق ہیں، کیوں کہ جدیدیت کے عروج کے موجودہ دور میں اس قسم کی افادیت پسند آوازیں سننے کے لئے کان ترستے ہیں:

اتنا سیکھا ہے شاخِ شجر سے، جھکتی جائے جو بارِ ثمر سے
عاجزی سے ملے سر بلندی، اور تکبر کہ نیچا دکھائے

☆

سہتا رہا ہوں ظلم و ستم اپنی ذات پر
میں نے کسی کو دکھ نہ دیا یہ خوشی تو ہے

☆

اپنا تو لا تفسدو فی الارض پر ایمان ہے
دشمنوں سے بھی سلوکِ دوستاں رکھتا ہوں میں

سعید اختر عزم و عمل اور رجائیت پسندی کے شاعر ہیں۔ اس خصوصیت کو عموماً ترقی پسندی سے منسوب کیا جاتا ہے، لیکن ناچیز کے خیال میں ایسا کرنا درست نہیں۔ کیوں کہ یہ تو شاعر کے اپنے رویہ پر منحصر ہے کہ وہ زندگی کو کس زاویہ سے دیکھتا ہے، اس کی تلخی اور شیرینی کو کس طرح قبول کرتا ہے۔ اس میں ترقی پسندوں کا تشخص کیا؟ سعید اختر کے چند رجائیت پسند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

اگرچہ اس کے مقابل میں ہوں حقیر مگر
میں وہ ندی کہ سمندر مری تلاش میں ہے

☆

یہ نہیں مجھے گوارہ مرا عزم چوٹ کھائے
مجھے خود ملے گی منزل، کوئی راہ کیوں دکھائے؟

☆

کب تک رہیں گے گردشِ دوراں کے ہم شکار
کب تک کہیں گے یہ کہ مقدر خراب ہے؟

اتفاق سے ایک ہی زمین میں کہی گئی پرویز شاہدی اور سعید اختر دونوں کی دو غزلیں نظر سے گزریں۔ دونوں کی غزلوں نے راقم الحروف کو یکساں طور پر متاثر کیا۔ نمونے کے طور پر دونوں کے چند شعر ملاحظہ فرمایئے، تاکہ آپ بھی ان سے لطف اندوز ہو سکیں اور آپ کو اس بات کا اندازہ لگ سکے کہ غزل گوئی کے میدان میں اسلوب اور اظہار و بیان کے اعتبار سے کوئی کسی سے کم نہیں۔

پرویز شاہدی:

موقعِ یاس کبھی تیری نظر نے نہ دیا
شرط جینے کی لگا دی مجھے مرنے نہ دیا
حسنِ ہم درد ترا ہم سفرِ شوق رہا
مجھ کو تنہا کسی منزل سے گزرنے نہ دیا

سعید اختر:

رنگ تصویرِ غمِ عشق میں بھرنے نہ دیا
اس کا رونا ہے لہو دیدۂ تر نے نہ دیا
روشنی جتنی امیدِ شبِ تاریک میں تھی
ہائے اتنا بھی اجالا تو سحر نے نہ دیا

سعید اختر کی بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے انسانی نفسیات کو بہت قریب سے دیکھا ہے اور اس کی عکاسی کو اپنے فن کی گرفت میں لانے کی بڑی کامیاب کوشش کی ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمایئے:

چھلک پڑے چشمِ تر سے آنسو جہاں بھی نام آ گیا خوشی کا
ہماری آنکھوں نے روشنی میں فروغ دیکھا ہے تیرگی کا

☆

دشمن کے ہی نہ دوست کے احساں کا بار لو
اپنا ہے غم تو اپنے ہی اندر اتار لو

نئی نئی پیکر تراشی اور استعارہ سازی کے عمل میں سعید اختر کو قدرتِ تامہ حاصل ہے۔

چرخ خم لگتا ہے جیسے رفعتوں کے باوجود
اس زمیں پر سرنگوں ہے عظمتوں کے باوجود

☆

طیور اپنے بازوؤں کی جب سکت ہی کھو چکے
اڑے چلے جہاں جہاں ہوا اڑا کے لے گئی

☆

سمندر بھی سما جاتا ہے یوں تو کوزۂ دل میں
بہت مشکل ہے لیکن ناپنا گہرائیاں اختؔر

صنفِ غزل کی ایک اور خصوصیت ہے زبان دانی کا چٹخارہ پن جس کے تحت کسی شعر کو ”زبان کا شعر“ کہا جاتا ہے۔ اس کا سلسلہ داغؔ سے لے کر جگرؔ تک پھیلا ہوا ہے لیکن اس سے ہماری نئی غزل کا دامن خالی ہوتا جا رہا ہے۔ یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ سعید اختر کی غزلوں میں گاہے گاہے اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اسے موصوف کی اپنی مخصوص ٹکنک بھی کہا جا سکتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر اس نوعیت کے اشعار ان کے ہم عصروں سے لے کر دورِ جدید تک بہت کم کہیں اور نظر آتے ہیں۔

اس دور میں گناہ بھی یکسر ثواب ہے
ناداں شباب ہے، ارے ناداں شباب ہے

☆

کسی کی جائز امیدوں کو بدلیں ناامیدی سے
ستم ہے، یہ ستم ہے، یہ ستم ہے، یہ ستم اختؔر

☆

مانا کہ راہِ زیست میں آتے ہیں پیچ و خم
ڈر جائیں آفتوں سے، نہیں، وہ نہیں ہیں ہم

☆

ہم برے ہیں یا زمانہ ہے خراب
انتخاب، اے چشمِ بینا، انتخاب

☆

یقیں رکھو کہ ان کی ذہنیت میں کوئی تبدیلی
نہیں ہوگی، نہیں ہوگی نہیں ہوگی نہیں ہوگی

☆

یہ سہمے سہمے سے گل یہ اداس اداس چمن
بہار چیخ رہی ہے کہ میں بہار نہیں

☆

لمبی ہے غم کی رات، مگر رات ہی تو ہے　　امیدِ صبح نو کی حسیں دلکشی تو ہے

سعید اختر نے غزلوں اور نظموں کے علاوہ متعدد شخصی مرثیے اور تہنیت نامے بھی لکھے ہیں۔ زیرِ نظر کتاب میں ''خودنوشت'' کے عنوان سے موصوف نے منظوم شکل میں اپنے سوانحی حالات لکھے ہیں۔ اس قسم کی نادر کوشش کسی دوسرے شعری مجموعے میں ہمیں نظر نہیں آتی۔ ان کے قطعات کے موضوعات کا کنوس کافی وسیع و عریض ہے۔ آج کل مشاعروں کے شاعروں کے یہاں ''ماں'' کا ذکر نہایت مصنوعی انداز میں بار بار آتا ہے۔ سعید اختر ذیل کے قطعہ میں اس کھوکھلے دعویٰ عقیدت مندی کی نشان دہی کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

اشعار میں اپنے تو وہ کرتے ہیں پرستش
لیکن یہ حقیقت میں حقیقت ہی نہیں ہے

ماں جیسی گراں قدر کو ارزاں نہیں کرتے
دراصل انہیں ماں سے محبت ہی نہیں ہے

سعید اختر نے زندگی بھر اپنے اشعار کو محفوظ رکھنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔ سفر کے دوران ان کی بیاض کئی بار گم ہوئی اور کئی بار ان کا کلام اِدھر اُدھر سے فراہم کر کے ازسرِ نو اسے ترتیب دینا پڑا۔ ان کے انتقال کے بعد بھی ان کے فرزند سعید احسن نے کئی کاغذ کے پرزے راقم الحروف کو دکھائے جن میں مرحوم کی کئی غیر مطبوعہ تخلیقات درج تھیں۔ ان سب کو بھی زیرِ نظر مجموعے میں شامل کر لیا گیا ہے تاکہ تمام چیزیں آئندہ نسل کے لئے کتابی شکل میں محفوظ ہو جائیں۔ آج اگر مصنف بقیدِ حیات ہوتے تو اپنے مجموعۂ کلام کو کتابی شکل میں دیکھ کر یقیناً بے انتہا مسرت سے ہم کنار ہوتے کیونکہ اپنے ''فرزندِ معنوی'' کو دیکھ کر کون خوش نہیں ہوگا؟ پھر بھی ان کے ہونے یا نہ ہونے سے بہت زیادہ فرق نہیں پڑتا، کیونکہ ''ان کا نہ ہونا'' بذاتِ خود ''ان کے ہونے'' کی ایک دلیل ہے۔ شاعر اپنی تخلیق کے اندر ہر جگہ موجود ہوتا ہے، لیکن بظاہر اس کا نام ونشاں کہیں نہیں ہوتا۔ اس کا اتا پتا کہیں نہیں ملتا۔ سعید اختر تو اپنا شعری مجموعہ اس لئے چھپوانا چاہتے تھے کہ ان کا ''دُور کا قاری'' اس سے لطف اندوز محظوظ اور مسرور ہوتا رہے۔ ان کے تصور کا قاری ابھی شاید منصۂ شہود پر نہیں آیا ہے۔ اسی قاری کا ہم سب کو

انتظار بھی ہے۔ غالباً اسی قاری کے لئے پس ماندگانِ سعید اختر نے ''تخیل کی دسترس'' کی شکل میں شاعر کی پوری شخصیت کو پکی روشنائی میں مقید کرلیا ہے، اُسے زندۂ جاوید بنا دیا ہے۔ حال یا مستقبل کے کسی قاری کو مرحوم کا کوئی ایک شعر بھی پسند آجائے تو وہ مرحوم کے حق میں دعائے مغفرت کرے اتنی سی تمنا ہے۔ قاری کا یہی عمل شاعر کے لئے بہت بڑا اخراجِ عقیدت ثابت ہوگا۔

ریگِ رواں

(سعید الظفر وسیم)

ہر زمانے میں ہر زبان کی شاعری میں دو قسم کی لہریں بیک وقت متوازی طور پر چلتی ہیں: ایک ہے عام فہم سیدھے سادے الفاظ کے ذریعہ اظہارِ جذبات کی لہر اور دوسری ہے کاریگری اور صناعی کی لہر جس میں صنعتِ لفظی وصنعتِ معنوی کے مختلف اصول کارفرما ہوتے ہیں۔ یہ دونوں لہریں ایک ہی دور میں سانسیں لینے والے الگ الگ شعراء کے یہاں بھی پائی جاسکتی ہیں اور ایک ہی شاعر کے یہاں بھی۔ کسی شاعر کے مختلف ادوار میں بھی پائی جاسکتی ہیں اور اس شاعر کے ایک ہی دور کی مختلف تخلیقات میں بھی۔ جدیدیت کے دور میں ہم نے مغربی اسالیب کے جو رجحانات درآمد کئے وہ کسی نہ کسی شکل میں صنائع بدائع کی صورت میں ہمارے کلاسیکل ادب میں پہلے سے موجود تھے ورنہ میر اور غالب کے یہاں ان کی جڑیں کیسے دریافت کی جاتیں؟ فرق صرف اتنا ہے کہ کس زمانے میں کس چیز پر زیادہ زور دیا گیا۔ گزشتہ دنوں ہماری شاعری میں پیکریت اور علامت پسندی نے اور ہمارے افسانوی ادب میں تجریدیت نے اتنا زور پکڑا کہ گویا انہیں چیزوں کو ادبِ عالیہ کا کُل سرمایہ قرار دیا گیا۔ اس طرح کاریگری اور صناعی کی لہر شاعری کا حاوی رجحان بن گئی اور شاعری کی متوازی لہر (یعنی سادگی میں پُرکاری کی لہر) دب کے رہ گئی۔ پیکری اور علامتی اشعار کی بھرمار نے جدید شاعری میں وہی اکتا دینے والی ''یکسانی جیسی کیفیت'' پیدا کردی جو ہماری کلاسیکل شاعری میں داستانِ گل وبلبل یا قصۂ لب ورخسار نے پیدا کردی تھی۔

یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد سادگی میں پرکاری کی جو متوازی لہر دب کے رہ گئی تھی اب چند سالوں سے پھر ابھر کر سامنے آرہی ہے۔ اس لہر میں زباں زدِ خاص وعام ہونے اور ضرب المثل بننے کی بے پناہ صلاحیت موجود ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ اب تک جدیدیت

کے نام پر غزلوں کے جن اشعار کا اک انبار لگا ہے ان میں سے کتنے ہیں جو ضرب المثل بن کر یا زبان زدِ خاص و عام ہو کر زندۂ جاوید ہو سکے ہیں؟ ایسے اشعار کی تعداد غالباً تین یا چار سے زیادہ نہیں اور پھر ان میں پیکری اشعار کچھ ہوں تو ہوں علامتی شعر ایک بھی نہیں۔ یہ غور کرنے کا مقام ہے کہ ایسا آخر کیوں؟

سعید الظفر وسیمؔ کی خصوصیت یہ ہے کہ ‘‘وہ سادگی میں پرکاری’’ کی لہر کو فروغ دے رہے ہیں جسے ہمارے کلاسیکل ادب میں ‘‘سہل ممتنع’’ کی اصطلاح سے تعبیر کیا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہی لہر اکیسویں صدی کی حاوی لہر بننے جا رہی ہے۔ آپ کو یقین نہ ہو تو دوسری زبانوں کی جدید تر شاعری کا رجحان دیکھ لیجئے۔ یہاں میں ایک بات واضح کر دوں کہ ایک ہی خیال کو سو طرح سے باندھا جا سکتا ہے۔ لیکن اسلوب اسلوب میں فرق ہوتا ہے۔ ایک خیال جتنے کم الفاظ میں جس قدر عام فہم زبان میں بیان ہوگا، اسے شاعر کا اتنا ہی کمال مانا جائے گا۔ مثلاً غالبؔ کا شعر ہے۔

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ
ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

اسی کے مقابلے میں ایک اور شاعر کا شعر رکھیے

آئینہ دیکھا جب سے
پانی سے ڈر لگتا ہے

اس شعر میں ہو بہو وہی خیال پیش کیا گیا ہے جو غالبؔ کے شعر میں موجود ہے لیکن اس میں سگ گزیدہ یا مردم گزیدہ ہونے کا کہیں ذکر نہیں۔ محض اشارے کنایے سے کام لیا گیا ہے اور قاری کی نظر سے بہت سی چیزیں چھپائی گئی ہیں، جنہیں قاری خود پورا کرتا ہے یعنی سادگی بیان کے باوجود یہ شعر قاری کو زیادہ لمحۂ فکریہ عطا کرتا ہے۔ انگریزی کا یہ مشہور مقولہ ہے Art lies in concealing art. ‘‘فن کو مخفی رہنے ہی میں فنکاری پنہاں ہے’’

اس شعر پر منطبق ہوتا ہے اس سے غالبؔ کے شعر کی اہمیت کو گھٹانا مقصود نہیں بلکہ سہل ممتنع کے روشن امکانات کو اجاگر کرنا ہے۔ میں نے جب وسیم کا یہ شعر پڑھا

شاید ہم ہی دیکھ نہ پائے   ہارے صبح و شام رہے ہیں

تو میرے ذہن میں غالبؔ کا یہ شعر خود بخود آیا

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھایئے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھایئے

''دید کا احساں اٹھانا'' پورے شعر کی جان ہے اور یہ غالبؔ کا مخصوص اسلوب ہے جسے کوئی دوسرا شاعر چُرا نہیں سکتا۔ لیکن ذرا غور کیجئے کہ غالبؔ نے اپنے دوسرے مصرع میں جو بات کہی ہے کیا وسیمؔ نے اپنے پہلے مصرع میں وہی بات نہیں کہی ہے؟ صرف ایک لفظ ''ہی'' سے نہ جانے معنی کی کتنی پھلجھڑیاں چھوٹنے لگتی ہیں۔ علامتی منطق (symbolic logic) کی زبان میں وسیمؔ کا مذکورہ مصرع ''بیان'' ہے جبکہ غالبؔ کا ہم خیال مصرع ''بیان'' نہیں ہے۔ پھر بھی دونوں کا روئے سخن ایک ہی نجم القطب (pole star) کی جانب ہے۔

اس نوعیت کے بہت سے اشعار وسیمؔ کے یہاں پائے جاتے ہیں جو روزمرّہ کے بول چال کا حصہ بن سکتے ہیں۔ مثلاً

کچھ تواضع بھی کر نہیں پایا
جا رہے ہو غریب خانے سے

☆

دل دھڑکتا ہے اس خبر سے مرا
میرے گھر آج آ رہے ہیں لوگ

یاد کیجئے غالبؔ کا یہ شعر۔

ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

☆

پھول کی طرح کھلنا مرجھانا
زندگی تیرا مدّعا کیا ہے

جس میں کچھ بھی نظر نہیں آتا
میں نے وہ روشنی بھی دیکھی ہے

کسی انگریزی رسالے کے ایک کے مدیر نے مجھ سے Humanism in Urdu poetry (اردو شاعری میں انسان دوستی)، پر انگریزی میں ایک مضمون سپرد کرنے کی فرمائش کی تھی۔ بسیار تلاش کے بعد مجھے کلاسیکل شاعری میں چند ہی اشعار ملے مثلاً

دردِ دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
ورنہ طاعت کے لئے کچھ کم نہ تھے کروبیاں

☆

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا
جو فرشتے کرتے ہیں کرسکتا ہے انسان بھی
پر فرشتوں سے نہ ہو جو کام ہے انسان کا

میں نے اردو کی ”جدید شاعری“ کے دامن کو اس قسم کے اشعار سے تقریباً خالی پایا۔ اس لئے مجھے انگریزی کے ان مدیر صاحب سے اردو کی تہی دامانی اور اپنی بے بضاعتی پر شرمندگی اور افسوس ظاہر کرنا پڑا۔ آپ ہی غور کیجئے کہ آخر اردو کی جدید شاعری کی اس محرومی کا سبب کیا ہوسکتا ہے۔

بہر کیف یہ امر بذات خود قابلِ توجہ ہے کہ وسیم کے یہاں انسان دوستی سے مملو اشعار کی مثالیں ہمیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً

اس کے برتاؤ دیکھ کر یارو
ڈھونڈھتا ہوں کہ آدمی ہے کہاں

☆

درد رکھتا ہو جو انسان کا اپنے دل میں
نہ ملا ایسا اک انسان یہ دیکھا تم نے

☆

کتنی لذت تھی کسی غیر کے کام آنے میں
اب تو اپنوں کے لئے غم نہیں کرتا کوئی

میرا اندازہ ہے کہ جس تیزی سے موجودہ صدی میں اعلیٰ انسانی قدریں روبہ زوال ہیں اس کے ردعمل کے طور پر آنے والی صدی میں یہی ”انسان دوستی“ کا رجحان سارے عالم کے ادب کا ایک اہم رجحان ہوگا۔ اس اعتبار سے وسیم کی شاعری زندہ رکھنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

کہی ان کہی

(سید آصف دسنوی)

جواں سال شاعر آصف دسنوی کے اشعار بہت سے ان ماہرینِ فن کے نک سک درست کلام سے بہتر ہیں جو فکر و فن کے توازن کا راگ تو الاپتے ہیں، لیکن ان کے اندر احساسات و جذبات کی وہ آنچ نہیں ہوتی جس سے کوئی تحریر ''شاعری'' کا لقب پاتی ہے۔ نگارِ وقت کی انگڑائیوں سے پرے فریب نشاط دینے والے حسن و جمال کو تلاش کرنے والا، خود اپنے وجود کی سچائیوں سے آگے سفر کرنے والی ذاتِ دیگر کا عرفان رکھنے والا، زرد پھولوں کی قبا کو جلا کے اس کی تپش سے ہست و بود کے گیلے دامن کو سینکنے والا شاعر معمولی ذہانت و صلاحیت والا فن کار نہیں کہلا سکتا۔ راقم الحروف کے خیال میں آصف دسنوی کی شاعری کو سمجھنے اور اس کی پرت پرت معنوی تہوں تک سیدھی رسائی حاصل کرنے کے لئے موصوف کا یہ شعر بڑی حد تک ممد و معاون ثابت ہوگا:۔

چلا ہے تلخ حقائق کا کارواں جیسے
مرے یقین کی بینائیوں سے آگے بھی

گل و لالہ

(سید اولادِ رسول قدسیؔ)

قرآن کی آیت کریمہ ''والشعراء یتبعھم الغاؤن '' کے پیشِ نظر شعر کہتے ہوئے یا خود کو شاعر کہلاتے ہوئے ڈر لگتا ہے۔ قرآن میں جو شاعروں کی مذمت کی گئی ہے اس کا اہم سبب یہ ہے کہ یہ لوگ عموماً اسپ بے لگام کی طرح خیالات کے میدان میں بھٹکتے پھرتے ہیں اور ان کے قول و فعل میں تطابق نہیں ہوتا۔ لیکن بخاری و مسلم نے حضرت ابی بن کعب سے روایت کی ہے کہ سرور کائنات نے فرمایا:

''انّ من الشعر حکمۃ'' (بعض شعر حکمت ہوا کرتے ہیں)۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ سب شعر برے نہیں ہوتے۔ امام غزالی بھی احیاء العلوم میں رقم طراز ہیں ''قالت عائشہ رضی اللہ عنہا کان اصحاب رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم

یتناشدون عنده الاشعار وهو یتبسم"۔

حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا نے فرمایا کہ صحابۂ کرام آپ کے سامنے اشعار پڑھتے تھے اور آپ مسکراتے تھے۔ کتاب مظہر الحق کے مندرجۂ ذیل اشعار اس امر پر دال ہیں کہ بزرگانِ دین نے بھی شعر کہے ہیں۔

شعر علی گفت حسین و حسن
گفت انس گفت اویسِ قرن
شعر کہ حسّانِ عرب گفتہ است
سیدِ کونین پذیرفتہ است
منع ز اشعار نکردش نبی
نہی ازاں کار نکردش نبی
بلکہ برو کرد ہزار آفریں
سیدِ کونین رسولِ امیں

ان باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعر اگر زندگی کے اعلیٰ نصب العین سے وابستہ ہو تو قابلِ تعریف ہے اور اگر اس میں غلو یا کذب کا عنصر شامل ہو جائے تو قابلِ مذمت ہے۔ بحر الفصاحت میں نجم الغنی رام پوری نے بتایا ہے کہ میر تقی میر، مصحفی، ناسخ، علی حزیں جیسے شاعروں کا قلم بھی بعض مقامات پر بہک گیا ہے۔ اسی طرح اقبال نے حضرت نظام الدین اولیاء سے متعلق لکھا ہے۔

مسیح و خضر سے اعلیٰ مقام ہے تیرا

ان کے ذہن میں جو بھی مفہوم رہا ہو لیکن اولیاء کرام کے درجے کو نبیوں کے درجے سے بلند مقام دینا یقیناً قابلِ گرفت ہے۔ میری رائے میں یہاں بھی اقبال سے چوک ہو گئی ہے۔

حب رسول سے سرشار ہو کر جو نعت کہی جاتی ہے اس کے مسنون اور متبرک ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ لیکن نادانستہ طور پر بھی اس میں غلو شامل ہو جائے تو اسے بخشا نہیں جا سکتا۔ یہی حال منقبت کا بھی ہے۔ اس لئے صحیح معنوں میں نعت اور منقبت کہنا پل صراط پر سے گذرنے کے مترادف ہے۔ مشرق اور مغرب کے بہت سے مفکرین اس بات سے متفق ہیں کہ زمانہ قدیم میں

لوگ اپنے مذہبی جذبے کی تسکین کی خاطر شعر کہتے تھے۔ اردو کے سوا ہندوستان کی تقریباً تمام علاقائی زبانوں کا کلاسیکل ادب ہندو مذہب کا ترجمان ہے۔ اردو ہی ہندوستان کی واحد زبان ہے۔ جس کے کلاسیکل ادب میں غزل جیسی خالص شاعری کا سراغ ملتا ہے۔ لیکن اس زبان میں غزل کے پہلو بہ پہلو نعتیہ کلام بھی اس قدر کثیر اور وقیع ہے کہ اس سے صرفِ نظر ممکن نہیں۔ نعت اور منقبت کے علاوہ ہمارے ادب میں صنفِ مرثیہ کو بھی فروغ حاصل ہوا جس کی وجہ سے اردو میں اسلامی موضوع سے متعلق اچھا خاصا ذخیرہ جمع ہوگیا۔ اس انمول خزانے کی قدر و قیمت متعین کرنے کی بابت ابھی تک ہمارے نقادوں نے سنجیدگی سے غور نہیں کیا۔ اردو کے علاوہ بنگالی اور کشمیری زبانوں میں بھی نعت اور منقبت کا اچھا خاصا ذخیرہ موجود ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اردو کے نعتیہ کلام کے ساتھ بنگالی اور کشمیری زبان کے نعتیہ کلام کا تقابلی مطالعہ پیش کیا جائے۔

امیر مینائی، کرامت علی شہیدی، مجذوب، رضا رضوی، محسن کاکوری، صوفی منیری جیسے مشہور نعت گو شعراء کے علاوہ ہندوستان بھر سے تقریباً ہر علاقے میں ایسے بے شمار نعت گو ابھرے ہیں جن کا کلام گھر گھر میں عزت و احترام سے پڑھا جاتا ہے۔ ان میں سے بہتوں کا کلام میلاد کی کتابوں میں موجود ہے اور بہتوں کا کلام قلمی نسخوں کی شکل میں اب زیور طباعت سے آراستہ ہونے کا منتظر ہے۔ یہ کلام اردو کے عوامی ادب کا ایک قیمتی سرمایہ ہے جسے انسائیکلوپیڈیا کی شکل میں یکجا کرنا بہت بڑی علمی و ادبی خدمت کے مترادف ہوگا۔

اڑیسہ میں بھی نعت گوئی کی ایک طویل اور مستحکم روایت رہی ہے۔ اس مادہ پرستی کے دور میں جب لوگ مذہب سے دور ہوتے چلے جاتے ہیں اب بھی اس علاقے میں چند ایسے شاعر موجود ہیں جو اس عظیم روایت کی توسیع میں مصروفِ کار ہیں۔ میری دانست میں اڑیسہ کے موجودہ دور کے ایسے شاعروں میں اولاد رسول قدسی کا نام خاصا اہم ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ موصوف نئی نسل کے ایک بہت ہی ہونہار اور ہوشمند جدید شاعر ہیں۔ لیکن انہوں نے اپنے فن کی اساس جدید غزل کے پہلو بہ پہلو نعت و منقبت پر بھی رکھی۔ یوں تو ان کی جدید شاعری کا لب و لہجہ ان کے نعتیہ کلام سے بالکل مختلف ہے لیکن تخلیقی شخصیت کی داخلی تہہ تک پہنچ کر دونوں چیزیں ایک ہو جاتی ہیں۔ ہمارے بعض جدید شاعروں نے جدید انداز کی حمد و نعت کہنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن قدسی کے نعتیہ کلام میں

روایت کی پاسداری بھی پائی جاتی ہے۔ ان کے یہاں محض الفاظ کی بازیگری نہیں ہوتی، بلکہ جذبۂ عقیدت کا پرخلوص اظہار بھی ہوتا ہے۔ ان کے نعتیہ کلام کا کل سرمایہ غزل کے فارم میں ہے اور اس کا داخلی تسلسل اسے غزل نما نظم کی حیثیت عطا کرتا ہے۔ قدسی نے صاف ستھری اور رواں دواں زبان استعمال کی ہے۔ ان کے ہر شعر سے جذبۂ عقیدت ٹپکتا ہے۔ ذیل کے چند اشعار میرے دعویٰ کی پشت پناہی کے لئے کافی ہیں:

زیرِ قدم ہیں شاہ کے افلاکِ ہفت بھی
پابوسی ان کی کرتے ہیں چل کر درخت بھی

☆

عظمت حبیبِ رب کی دو عالم میں ہے عیاں
کرتے ہیں سجدہ شاہ کو حیوانِ دشت بھی

☆

قربِ خالق میں تھے وہ ارض و سما سے پہلے
یعنی انوار کے پیکر تھے ضیا سے پہلے

☆

تم کہاں کرتے ہو آقا کو تلاش
قلبِ مومن میں ہے ان کی بود و باش

☆

وہ انساں تھا انسان سے بھی جدا تھا
پریشاں خرد ہے نہ جانے وہ کیا تھا

☆

نہ سایہ تھا اس کا رتیلی زمیں پر
کڑی دھوپ کے درمیاں وہ کھڑا تھا

☆

ایمان کی ہمارے قریں یہ اساس ہے
یعنی محبتِ شہہِ کونین پاس ہے

☆

ترے اوصاف کے ان منظروں میں کھو گیا عالم
تو ہے سایہ فگن سب پر ترا سایہ نہیں رہتا
قدسیؔ محبوب مجھے اپنا وطن ہے لیکن
اس سے پیاری ہے محمدؐ کے وطن کی خوشبو
ان کی آمد سے زمانے کے مقدر جاگے
چادرِ نور میں لپٹے ہوئے منظر جاگے

علیم صبا نویدی کی طرح قدسیؔ نے ہائیکو کی شکل میں حمد اور نعت کہی ہے۔ حمد کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

ربِّ دو جہاں
تیری حمد کیا بھلا
ہم سے ہو بیاں

☆

سب تیرے طالب
ہر شے میں تیرا جلوہ
نظروں سے غائب

نعتیہ ہائیکو کی چند مثالیں دیکھئے:

شاہِ ذی حشم
تم سراپا معجزہ
سب کے محترم

☆

انگشتِ روشن
ریتوں سے چشمے پھوٹے
آسودہ تن من

قدسی نے رباعی کی شکل میں بھی نعتیہ کلام کہا ہے۔ غالباً یہ ان کا منفرد تجربہ ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

تنویر کے پیکر ہیں رسولِ بطحا
عالم کے مقدر ہیں رسولِ بطحا
سرکار گنہگار کے روشن انجام
اور شافعِ محشر ہیں رسولِ بطحا

اس مجموعے میں دو آزاد نظمیں بعنوان ''حمد باری تعالیٰ'' اور ''شوقِ تمنا'' بھی شامل ہیں۔ یہ دونوں نظمیں آزاد فارم میں ہونے کے باوجود نہایت موثر اور دل آویز ہیں۔ ان نظموں میں جدید نظموں کی چستی، بے ساختہ اور شاعرانہ خلوص مندی پائی جاتی ہے۔

ایسے دور میں جب کہ اڑیسہ کے بیشتر شعراء نعت و منقبت گوئی سے گریز کرتے ہیں سید اولادرسول قدسی کا یہ مجموعۂ کلام ان شاء اللہ اس کمی کو بڑی حد تک پورا کرے گا۔ اپنی نوعیت کا ایک مستحسن اقدام ہونے کی وجہ سے پوری اردو دنیا میں اپنی انفرادی شناخت قائم کرے گا۔ امید قوی ہے کہ یہ کلام لوگوں کے دلوں میں گھر کرے گا اور اس کو لوگ محبت اور عقیدت کی آنکھوں سے لگائیں گے۔

رفتہ رفتہ

(سید اولادرسول قدسی)

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا

میں اقبال کا یہ شعر اولادرسول قدسی کی تعریف میں نہیں لکھ رہا ہوں، بلکہ نصف صدی پہلے کی پرانی یادوں کی کرنوں کو سمیٹ کر ایک مرکز پر لانے کی کوشش کر رہا ہوں۔ اس زمانے میں نیاز فتح

پوری نے ایک شوشہ چھوڑا تھا کہ اقبالؔ کا مندرجہ بالا شعر بے معنی ہے، کیوں کہ اس میں جو تشبیہ دی گئی ہے، وہ خلافِ واقعہ ہے۔ یعنی اس کی مثال کہیں نہیں ملتی کہ ہزاروں سال رونے کے بعد بھی نرگس کی آنکھوں میں نور پیدا ہوا ہو۔ اُس وقت ہندوستان اور پاکستان کے بیشتر ادبی رسائل میں اس پر بحث چھڑ گئی تھی اور اس بحث میں بہت سے اکابرِ ادب نے حصہ لیا تھا۔ سب لوگوں نے نیازؔ فتح پوری کی مخالفت کی تھی، اپنے اپنے انداز میں شعر کا جواز پیش کیا تھا اور اپنی بساط بھر شعر کا مفہوم سمجھایا تھا۔ آج پچاس سال گزرنے کے بعد مابعد ساختیاتی تنقید کے دور میں پہنچ کر سوچ رہا ہوں کہ نیازؔ صاحب اور ان کے مخالفین دونوں کو اپنی باتیں کہنے اور دلیلیں پیش کرنے کا حق حاصل تھا۔ دونوں اپنی اپنی جگہ پر حق بجانب تھے۔

اُسی طرح نیازؔ فتح پوری نے اپنے رسالے نگار، لکھنؤ میں غالبؔ کے بہت سارے اشعار پر اعتراض کرتے ہوئے شاعر پر عجزِ بیان کا الزام لگایا تھا۔ ان اشعار میں غالب کا یہ شعر بھی تھا:

نہ گلِ نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

ان کے اعتراض کا لُبِ لباب یہ تھا کہ دوسرا مصرع تو رواں دواں اور آمد کا مصرع ہے، لیکن پہلے مصرع میں "گلِ نغمہ" کی کیا تک ہے؟ پہلا مصرع تصنع زدہ ہے اور دوسرے مصرعے کی برجستگی سے میل نہیں کھاتا۔ نیازؔ صاحب نے اقبالؔ اور غالبؔ کے کلام میں ردِ تشکیل کا جو حربہ آزمایا ہے، اس کی اساس ارسطوی منطق (Aristotlean Logic) پر مبنی ہے جو صحیح (True) اور غلط (False) ان دونوں میں سے کسی ایک کے پیمانے پر ہر چیز کو ناپتی ہے، جبکہ شاعری کی زبان کو سمجھنے کے لئے جدید ترین فزی منطق (Fuzzy Logic) معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ اس نئی منطق میں صحیح اور غلط کے درمیان اور بھی کئی متبادلات (alternatives) کو مقام حاصل ہے۔ شعری زبان کی منطق انہیں متبادلات سے تعلق رکھتی ہے۔

اگر اقبالؔ کے مذکورہ شعر پر غور کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ عام قارئین نے اس شعر کو ٹھیک ہی سمجھا ہے، (حالانکہ نیازؔ صاحب کا اعتراض چین کی دیوار بن کر درمیان میں حائل کیوں نہ ہو)۔

اگر ایسا نہ ہوتا تو تمام قارئین ایک ہی قسم کے محلِ وقوع میں اس شعر کا صحیح استعمال کیسے کرتے؟ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کوئی قطب نما (Pointer) ضرور ہے جو ایک ہی قطبِ معنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ غالباً اُسی قطب معنی کی نشان دہی اقبالؔ کا مقصود تھا۔ اُسی طرح غالبؔ کے مذکورہ شعر پر نیاز صاحب کا اعتراض کتنا ہی وزنی کیوں نہ ہو، لیکن جمالیاتی سطح پر اس شعر کے دونوں مصرعے فوراً قارئین کو متاثر کر جاتے ہیں اور انہیں اس قدر اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں کہ ان منطقی پہلوؤں پر غور کرنے کی مہلت نہیں ملتی۔ نہ ہی قارئین کو ان پہلوؤں پر غور کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ غالباً زبان کے اسی قسم کے استعمال کی جانب اشارہ کرتے ہوئے شیکسپیئرؔ نے اپنے ایک کردار کی زبانی کہلوایا تھا:

“I understand the fury of thy words, not the words”

جہاں تک شعر کی جمالیاتی نشاط انگیزی کا تعلق ہے، اس کے کئی ابعاد (Dimensions) ہوتے ہیں اور ایک بُعد کی کوتاہ دامنی کی تلافی دوسرے بُعد سے ہوا کرتی ہے۔ یہ نشاط انگیزی کبھی معنوی حیرت و استعجاب سے پیدا ہوتی ہے تو کبھی عروضی، صوتیاتی اور فونمیاتی آہنگ سے اور قرأت کے اتار چڑھاؤ اور زیر و بم سے۔ قرأت کی اس خصوصیت کا تعلق روانی و توقف، اعراب و اوقاف (Punctuations) سے بھی ہے اور مصرعوں کی نحوی تشکیل سے بھی۔ اس طرح تمام داخلی اور خارجی آہنگ کے امتزاج سے شعر کا ایک مجموعی تاثر ابھرتا ہے اور شعر کی کامیابی اس امر پر منحصر ہے یہ مجموعی تاثر جن ثانوی (Secondary) تاثرات سے مرکب ہوتا ہے وہ زندگی کے کتنے وسیع، عمیق اور باہمی طور پر ہم آہنگ تجربات کا احاطہ کئے ہوئے ہیں۔

کوئی بھی کامیاب شعر (چاہے وہ سہلِ ممتنع کی خصوصیت کا حامل کیوں نہ ہو) کبھی سادہ نہیں ہوتا، بلکہ اس میں معنوی پیچیدگی پوشیدہ ہوتی ہے۔ سادگی میں پرکاری سے آگے کا عمل پیکر تراشی کا عمل ہوتا ہے۔ نئی نئی پیکر تراشی کے عمل سے شاعر معنویت کا ایک نیا جہاں آباد کرتا ہے اور ان پیکروں کی نیرنگیاں ذہنِ قاری کو ایک وسیع تر کائنات کی سیر کراتی ہیں۔ اگر ہم پیکر تراشی سے گزر کر علامت نگاری کے علاقے میں داخل ہوتے ہیں تو ہم تخلیقیت کی ایک بسیط کائنات میں قدم رکھتے ہیں جہاں شعر کی پرت پرت معنویت اپنے آپ کو منکشف کرنے کے لئے بے قرار نظر آتی ہے۔

قاری اپنے تجرباتِ زندگی کی انگلیوں سے علامتوں کی گرہیں رفتہ رفتہ کھولنے لگتا ہے اور تمام الجھی ہوئی گتھیاں سلجھ جاتی ہیں تو وہ ایک جمالیاتی آسودگی سے ہم کنار ہوتا ہے۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ ''رفتہ رفتہ'' کے مطالعہ کے دوران کئی ایسے مقامات آئیں گے، جہاں آپ پر شعر کے مبہم یا مہمل ہونے کا گمان گزرے گا اور آپ کو ایک دھچکا سا لگے گا۔ اس دھچکے سے بچنے کے لئے آپ کو اسی طرح تاویل کرنے کی ضرورت پڑے گی جس طرح اقبالؔ اور غالبؔ کے مذکورہ اشعار کے سلسلے میں ضرورت پڑتی ہے۔

انسان کا کوئی بھی تصور نیا نہیں ہوتا، بلکہ اس کے جرثومے کسی نہ کسی شکل میں ماضی کے شعورِ انسانی میں موجود ہوتے ہیں جو مختلف وسائل و ذرائع سے اپنے آپ کو ظاہر کرتے رہتے ہیں۔ یہ بات سائنسی تصورات کے لئے بھی سچ ہے اور ادبی نظریات کے لئے بھی۔ ماضی میں علامتیں مختلف مذاہب، سنگ تراشی، اساطیری داستانوں، لوک کہانیوں، لوک گیتوں، مختلف زبانوں کی کہاوتوں کی شکل میں ظاہر ہوتی تھیں۔ عہدِ جدید میں علامت نگاری ادب کے ایک زبردست ہتھیار کے طور پر استعمال ہونے لگی ہے۔ یہ بات نہیں ہے کہ ہماری کلاسیکل شاعری کا دامن پیکر تراشی اور علامتی اظہار و بیان سے یکسر خالی ہے۔ ہمارے کلاسیکل شعراء تشبیہات و استعارات کی اہمیت سے بخوبی واقف تھے اور صنعتِ معنوی کی تخلیق کے دوران ایسی باتیں کہہ جاتے تھے جنہیں ہم پیکر تراشی اور علامت نگاری کے نمونے کے طور پر قبول کر سکتے ہیں۔ یہاں ایک بات واضح کردوں کہ ایک ہی شاعر مختلف موڈ میں مختلف قسم کے شعری اسالیب کو اپنا سکتا ہے اور ان اسالیب میں بُعد المشرقین ہونے کے باوجود تخلیقی سطح پر ان میں ایک ربطِ باہمی دریافت کیا جا سکتا ہے۔ جو ذہن

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

جیسا سہلِ ممتنع کی خوبی پر مبنی شعر کہہ سکتا ہے، وہی ذہن:

اُس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو

جیسے شعر میں خوبصورت پیکر تراشی کا ثبوت پیش کرسکتا ہے اور وہی ذہن

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے
فلس ماہی کے گلِ شمعِ شبستاں ہوں گے

جیسا علامتی شعر بھی خلق کر سکتا ہے۔ در حقیقت شاعر کے تحت الشعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور کے اندر جھانک کے دیکھا جائے تو ایک ہی ذہن کی پیداوار ہونے کی وجہ سے تخلیقی سطح پر اسالیب کی اس گونا گونی میں یک رنگی کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔

اوپر مومنؔ کے تین الگ الگ رنگوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ اب آپ میرؔ ہی کو لیجئے جن کے بہتر (۲۷) نشتر سہلِ ممتنع کی خصوصیت کی وجہ سے جانے جاتے ہیں۔ لیکن میرؔ کے بعض دیگر اشعار میں دور از کار پیچیدہ خیالی کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں جو غالبؔ اور بیدلؔ کی پیچیدہ بیانی سے کسی طرح کم نہیں۔ وہی حال غالبؔ کے پیش رو مومنؔ دہلوی کا بھی ہے۔

کہنے کی غرض یہ ہے کہ ہماری کلاسیکل شاعری میں پیکریت اور علامت پسندی کی مثالیں تو مل جاتی ہیں لیکن جدیدیت سے قبل یہ عناصر ہمارے شعری مزاج کا حاوی رجحان کبھی نہیں رہے۔ اقبالؔ نے بہت سے مخصوص الفاظ (مثلاً شاہین، سپند، مردِ مومن) کو علامت کے طور پر استعمال کیا لیکن ان کی کسی بھی مکمل نظم کو علامتی نظم کا درجہ نہیں دیا جا سکتا، جبکہ ان کے ہم عصر ٹیگور کی بنگالی نظم ''سونار تری'' (سفینۂ زر) ایک سوفی صد علامتی نظم ہے۔ بہر کیف حلقۂ اربابِ ذوق کے دور سے ہی اردو میں علامت پسند نظمیں لکھی جانے لگیں۔ یہ علامت پسندی اختر الایمان، وزیر آغا، بلراج کومل، قاضی سلیم، باقر مہدی، مظہر امام، احمد عظیم آبادی، کمار پاشی، عادل منور پوری وغیرہ کی نظموں میں حاوی رجحان بن کر ابھری۔ لیکن یہ رجحان جدید غزلوں میں اپنا جادو جگانے سے بڑی حک تک قاصر رہا۔ ۱۹۶۵ء میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی فرمائش پر مجھے ''نگارِ پاکستان'' کے ''جدید شاعری نمبر'' کے لئے ایک مضمون ''جدید شاعری اور اس کا پس منظر'' لکھنا تھا۔ اس وقت مجھے اردو کی نظموں سے تو علامت پسندی کی کافی مثالیں مل گئیں، لیکن بسیار تلاش کے باوجود جدید غزل سے چند ہی اشعار ہاتھ آئے۔ ۶۵ء کے بعد کی غزلیہ شاعری میں تقریباً ہر شاعر کے یہاں چند علامت پسند اشعار ضرور مل جائیں گے۔ اس پیڑھی پر فراقؔ اور فیضؔ کے اثرات کم ہو گئے تھے اور ناصر کاظمی، ظفر اقبال اور شکیب جلالی نے ان کی جگہ لے لی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بڑے سیدھے سادے مگر تیکھے انداز

میں شعر کہے جانے لگے۔ فارسی آمیز ترکیبوں کا استعمال کم ہونے لگا۔ نئے نئے ردیف و قافیہ کا استعمال ہونے لگا اور نئی نئی اور قلیل الاستعمال بحروں پر طبع آزمائی کی جانے لگی۔ کہیں پیکر تراشی میں نیا بانکپن ابھرا، تو کہیں شعر میں کھلنڈراپن۔ لیکن ماجد الباقری، مصور سبزواری، حسن نعیم، زیب غوری، احمد عظیم آبادی، حامدی کاشمیری جیسے چند شعراء کے سوا کسی اور جدید غزل گو نے اپنے فنِ غزل گوئی کی اساس علامت پسندی پر نہیں رکھی ۶۰ء کے بعد ابھرنے والی جدید شاعری کی ایک اور خصوصیت کی طرف توجہ دلانا چاہوں گا۔ وہ ہے حیات و کائنات، وجود و عدم، حدوث و قدوم اور ایقان و تشکیک سے وابستہ فکری عناصر سے انحراف۔ اس قسم کی شاعری میں صرف ایک ہی فکری عنصر نظر آنے لگا۔ وہ ہے جدید انسان کی مایوسی، بے یقینی اور محزونی (جو بقولِ شکیل الرحمٰن، اجتماعی سطح پر موت کا ڈر (Fear of death) سے مرتب تھی)۔ البتہ زندگی کے مثبت پہلوؤں پر بھی شعراء کی نظر رہی، لیکن عمومی طور پر رجائیت آمیز طربیہ لے حُزنیہ لے کے بوجھ کے نیچے دب کے رہ گئی۔ یہ سلسلہ تقریباً دو دہائیوں تک جاری رہا۔

جدیدیت کے آغاز کے زمانے میں (یعنی ۶۵-۱۹۶۰ کے لگ بھگ) جس نسل نے اس عالمِ خیر و شر میں اپنی آنکھیں کھولی تھیں، ۱۹۸۰ء اور ۱۹۹۰ء کے درمیان مشقِ سخن کا آغاز کیا اور بیسویں صدی کی آخری دہائی تک پہنچتے پہنچتے اپنے آپ کو "مابعد جدیدیت" (Post-Modernism) سے وابستہ کر کے اپنی شاعری کو اپنے پیش رو جدید شاعروں سے الگ تھلگ قرار دے کر اپنی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی اور اب تک یہ سلسلہ جاری ہے۔ مابعد جدیدیت کے سلسلے میں ہمارے یہاں رائیں بٹی ہوئی ہیں۔ گوپی چند نارنگ اسے جدیدیت سے ہٹ کے ایک الگ رویہ قرار دیتے ہیں اور اس کی الگ خصوصیت کی نشان دہی بھی کرتے ہیں، جبکہ شمس الرحمٰن فاروقی اسے جدیدیت سے ہٹ کے کوئی الگ رجحان ماننے کو تیار نہیں۔ لیکن میرے خیال میں سچائی ان دونوں نظریوں کے بین بین ہے۔ فاروقی کے قول میں اس حد تک سچائی ہے کہ جدید شاعروں میں جس طرح نئے احساس اور نئی طرزِ بیان کی کوشش نظر آتی تھی اسی طرح ان جدید تر شاعروں میں بھی اسی قسم کی کوشش نظر آتی ہے۔ جدید شاعری کے دور میں جس ذخیرۂ الفاظ کا استعمال کثرت سے ہوتا تھا، ان شاعروں کے یہاں بھی تقریباً انہیں الفاظ کی بہتات پائی جاتی ہے۔ لیکن مجھے تو جدید تر نسل میں کچھ اور خوبیاں نظر

آتی ہیں جو اس کے پیش رو نسل سے جداگانہ ہے (اور اس اعتبار سے اسے گوپی چند نارنگ کے بموجب ایک الگ نام مابعد جدیدیت سے وابستہ کرنا زیادہ مناسب ہوگا)۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ان دونوں نسلوں میں جو فرق ہے وہ یہ ہے:

(الف) اس نسل کا رویہ کسی ازم (ism) پر یقین نہیں کرتا۔ بالفاظِ دیگر وہ اپنے ذہن کی کھڑکی ہمیشہ کھلی رکھتی ہے اور ہر طرف سے کھلی ہوا آنے کا خیر مقدم کرتی ہے۔ گوپی چند نارنگ کا یہ قول مبنی پر حقیقت ہے کہ ''مابعد جدیدیت نہ کسی کی ضد ہے نہ کسی کے خلاف ردِ عمل۔ اس کی بنیاد گہری سوچ اور گہری بصیرتوں پر ہے جن کو کھلے ذہن ہی سے سمجھا جاتا ہے''۔

(ب) چونکہ مابعد جدیدیت نسل کے شعراء کا رویہ یک رُخا نہیں اس لئے اس میں مجموعی طور پر جتنا تنوع ہے وہ جدید شاعری کے دور میں نہیں تھا۔ مثلاً رجائیت سے لے کر قنوطیت تک، سادگیٔ بیان سے لے کر پیچیدگیٔ اظہار تک، نو رومانیت سے لے کر نو مارکسیت تک، تلاشِ ذات سے لے کر کائناتِ کبریٰ (Macro-cosm) اور کائناتِ صغریٰ (Micro-cosm) کے رموز کی سائنسی دریافت تک جو بوقلمونی مابعد جدید شاعروں میں پائی جاتی ہے، وہ اس سے قبل نہیں تھی۔

(ج) جدید شاعری میں فکر و فلسفہ کا وہ سلسلہ ٹوٹ چکا تھا جو فارسی اور اردو کی متصوفانہ شاعری سے نکل کر اقبالؔ کے یہاں نقطۂ عروج کو پہنچا تھا اور جس کی ایک شاخ جمیل مظہری اور ظفر حمیدی کے یہاں نیا بانکپن لئے نظر آ رہی تھی۔ مابعد جدیدیت کے دور میں پھر سے اس فکر و فلسفہ کی طرف مراجعت کے آثار نظر آنے لگے ہیں۔

(د) جدید شاعروں نے حالاتِ حاضرہ پر تبصرہ کو شجرِ ممنوعہ قرار دیا تھا۔ لیکن یہ جدید تر نسل پھر سے اس کی طرف توجہ دے رہی ہے۔

میں نے مندرجۂ بالا سطور میں مابعد جدیدیت کی جن خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے، کوئی ضرورت نہیں کہ ہر جدید تر شاعر کے یہاں یہ تمام خصوصیات موجود ہوں۔ کسی کے یہاں کچھ ہے تو کسی کے یہاں کچھ۔ لیکن ان سب کو ملا دیا جائے تو مجموعی طور پر یہی نقشہ ابھرتا ہے جو اوپر بیان کیا گیا ہے۔ لیکن اس نسل کی سب سے اہم خصوصیت اس کے ذہن کی آزادی ہے۔ اس اعتبار سے میں اسلم حنیف کی اس رائے سے متفق ہوں کہ اس نسل کو ''لاتحریک'' سے وابستہ کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔

اولادرسول قدؔسی نے بیسویں صدی کی آخری دہائی میں ایک معتبر غزل گو کی حیثیت سے اپنا مقام بنایا۔ ان کا ذکر مابعد جدید شاعروں میں آتا ہے اور مابعد جدید شاعر کی جو خصوصیات میں نے اوپر بیان کی ہیں، وہ تمام خصوصیات ان کے یہاں موجود ہیں۔ میرے خیال میں ان کو مشکل گو شاعروں میں شمار کرنا چاہیے۔ پیکر تراشی اور علامت نگاری ہی ان کے اسلوب کی جان ہے، لیکن ان کے یہاں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جن کو پڑھ کر ایک عام قاری بھی پھڑک اٹھے۔ ان کی پیکر تراشی کے عمل میں جدّت طرازی تو ہوتی ہی ہے لیکن ان کی علامتیں ایسی شخصی، ذات پہ مرکوز اور پُراسرار ہوتی ہیں کہ ان کی تہہ تک پہنچنا ایک عام قاری کے بس کی بات نہیں۔ یہاں اس امر کے اعتراف میں مجھے کوئی عار نہیں کہ قدؔسی کے بہت سے اشعار میری سمجھ سے بھی بالاتر ہیں۔ بہت سی علامتوں کو سمجھنے کے لئے دور کی کوڑی لانے کی ضرورت پڑے گی۔ اردو کے شارحین حضرات نے تو مبہم اشعار کی تاویل میں ذہنی قلابازیاں دکھانے اور شاعر کے عجز بیان پر پردہ ڈالنے کی روایت پہلے سے قائم کر رکھی ہے۔ تو پھر قدؔسی کو اس رعایت سے محروم کیوں رکھا جائے؟

اپنے علامت پسند اشعار میں قدؔسی سب سے پہلے نیے نیے پیکر تراشتے ہیں، پھر ان پیکروں کو لے کر اس طرح شعر کا تانا بانا بنتے ہیں کہ شعر کی تارو پود (Texture) پرت پرت معنویت کی حامل بن جاتی ہے۔ یہ نئی نئی معنویت انسان کی نفسیاتی سطح پر بھی دریافت کی جاسکتی ہے، لسانی ثقافتی اور تہذیبی سطح پر بھی۔ قدؔسی کے چند نمائندہ علامت پسند اشعار بطورِ مثال پیش کر رہا ہوں۔ (ان کی تشریح کا کام باشعور قارئین اور شارحین کے ذمہ چھوڑتا ہوں)۔

عکسِ آبِ رواں جب سرابوں میں تھا
کچھ سکوں ریت کے تشنہ خوابوں میں تھا

☆

ہر پیڑ کے بدن پہ گلوں کا لباس تھا
گویا سنہرا خواب بہاروں کے پاس تھا

☆

جسم جب بادل کا سادہ ہو گیا
ذہن سورج کا کشادہ ہو گیا

☆

ہو کے پژمردہ بکھرے ہے گل باغ میں
بوجھ یوں اوس کا ان پہ بھاری رہا

☆

بادل نے کھینچ دی تھیں جو اشکوں کی چادریں
پوشیدہ آسماں پہ ستاروں کا داغ تھا

☆

ہے بادِ تند محوِ سفر طمطراق سے
کچھ ہاتھ آ گیا ہے درختوں کے طاق سے

☆

ہو رہی تھیں پیڑ کی ساری دکانیں برہنہ
پر درندے سو رہے تھے جنگلوں کے شہر میں

☆

منظر کا سیہ موم کہیں نرم نہیں تھا
ہر سو تھی اداسی کوئی سرگرم نہیں تھا

☆

برہنہ پیڑ کہ تھا چشمِ قمر کا مرکز
جسم تھا زرد مگر چہرہ چمکتا نکلا

☆

قدسیؔ برس رہا تھا سیہ رات کا لہو
سرگرم تھا، پرندہ سفر میں تھکا نہ تھا

☆

ٹپکتا تھا رس حسن کا تتلیوں سے
گلابوں کا بازار بے آبرو تھا

☆

حملہ کیا تھا برہنہ خنجر سے باد نے
افسردہ شاخِ زخم پہ اک سرخ زاغ تھا

☆

سرابِ الم تھا سمندر میں نایاب
مگر ڈھونڈنے پر جزیرہ ملا ہے

☆

منظر کی آنکھ میں رہیں حیرانیاں عجب
شعلوں کا زاغ چونچ میں شبنم لئے پھرا

☆

قدسؔی کے شعروں میں پیکر تراشی اور علامت نگاری کے عوامل اس قدر مضبوط انداز میں مربوط ہوتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ کر کے دیکھا نہیں جا سکتا۔ میں نے دیکھا ہے کہ دوسرے شعراء میں پیکر تراشی کی مثالیں دینے کے لئے چند فقرے اور چند تراکیب بہ طورِ حوالہ لئے جا سکتے ہیں۔ لیکن قدسؔی کے اشعار میں ایسا ممکن نہیں۔ اس لئے ان کی پیکر تراشی کے رجحان سے واقف ہونے کے لئے پورا پورا شعر پڑھنا ضروری ہے۔ لہٰذا ذیل میں چند ایسے مکمل اشعار کا حوالہ دیا جاتا ہے جن سے اندازہ لگایا جا سکے کہ انہیں پیکر تراشی کے عمل میں کس قدر مہارتِ تامہ حاصل ہے۔

محسوس کر رہے تھے سبھی سنگ کی مہک
زخموں کی ڈالیوں کی وہ انساں کپاس تھا

☆

خوش ہے یوں زہر اُسے قند لگا ہو جیسے
جامۂ لطف میں پیوند لگا ہو جیسے

☆

مسکان ہے کھجور کی ٹہنی کے ہونٹ پر
پھر تشنگی کھڑی ہے سرابوں کے آس پاس

☆

سحر کی کشت پہ انوار کا اناج نہ تھا
نسیم چپ تھی صبا کا کہیں بھی راج نہ تھا

☆

ہر اک خوف کی جھاڑیوں میں چھپا ہے
یہاں جبر کا سانپ یوں رینگتا ہے
سبھی دھوپ کی سیڑھیاں چڑھ چکے ہیں
مگر پائے بلبل پہ لوہا گڑا ہے
مقفّل یقیں کا ہے دروازہ قدسی
سگِ وہم کیوں رات بھر بھونکتا ہے

☆

اک درد کی ٹہنی پر کہتی تھی دعائے زاغ
کیوں لب پہ ہواؤں کے آمین نہیں ہوتی

☆

سلونے وقت میں آوارہ غم کے جھونکوں نے
جگر سے آس کا ہر اشتہار چھین لیا

☆

شفق کے بدن پر جو جلتا لہو تھا
وہی شام دلکش کا ذوقِ نمو تھا

☆

خوابوں کو لباس دے رہا ہوں
زخموں کی کپاس دے رہا ہوں

☆

یہ دے گئی ہے بیاں سانحہ کی گوریا
محل سرور کا خوں خوار جیل ہو جیسے

☆

اٹھا تھا ایک جو پُر زور دھوپ کا سیلاب
غبارِ وقت کے جسموں کو دھو گیا ہوگا

☆

ذیل کے اشعار میں محاکات کی کرشمہ سازی ملاحظہ فرمایئے جس سے ہمارے ذہن میں جیتی جاگتی چلتی پھرتی تصویر ابھرنے لگتی ہے:

لمحوں کے دشت میں چلی ایسی ہوائے تیز
ہر ایک پتہ پیڑ کے تن سے لپٹ گیا

☆

پرواز دن کے جسم سے جب روح کر گئی
سورج شفق کی گود میں جا کر سمٹ گیا

☆

قدسی کی آزاد غزل کے دو شعر ملاحظہ فرمایئے جن میں نہ جانے کتنے رنج والم اور کرب و اضطراب کا طوفان پوشیدہ ہے:

مسکراہٹ کی زمیں پر کبھی بادل کی نوازش نہ ہوئی
درد و غم کی کہیں بارش نہ ہوئی
یاس کی برہنہ شمشیر تلے
ذہنِ ناسور میں زخموں کی نمائش نہ ہوئی

قدسؔی کے چند اور اشعار ملاحظہ فرمائیے جن میں تشبیہات و استعارات کی ندرت کی وجہ سے نیا احساس اور نیا اندازِ بیان نئے بانکپن کے ساتھ معرضِ وجود میں آیا ہے اور ان کا یہ ترچھا (Oblique) اندازِ بیان ان کو پیش رووں سے بھی ممیّز کرتا ہے اور اپنے معاصرین سے بھی۔

لگتا ہے بحرِ شب بڑا پُر آب دیکھنا
تم کو ڈبو نہ دے کہیں یہ خواب دیکھنا

☆

بشر کو حادثۂ وقت یوں نگلتا ہے
کسی درخت کے میوے کی قاش ہو جیسے

☆

دن کا طوفان مقصد سے عاری رہا
اور سفر کشتیِ شب کا جاری رہا

☆

کب سے شعلوں پہ سو رہا تھا مگر
اب بھی وہ نیم خواب ہو جیسے

☆

چمن سے اس نے طلسمِ بہار چھین لیا
خزاں کی تیرگی دے کر قرار چھین لیا

☆

دہر میں صدق کی رسّیاں جل گئیں
خوشگواری کی سب بتّیاں جل گئیں
خیر کے ساحلوں میں عجب سوز تھا
شر کے تالاب کی مچھلیاں جل گئیں

انسانی رشتوں کی شکست وریخت کی طرح ہمارے جدید شاعروں کو بھی لفظ اور معنی کے رشتے ٹوٹتے ہوئے نظر آئے۔ قصہ یوں شروع ہوا کہ وٹ گن سٹائن جیسے فلسفی نے الفاظ کی کم مائیگی اور بے سروسامانی کی وضاحت کرتے ہوئے ثابت کیا کہ تمام مابعد الطبیعیاتی تجربات غیر مرئی ہوتے ہیں، جنہیں مروجہ الفاظ ظاہر کرنے سے قاصر ہیں، کیونکہ ہم ان الفاظ کو اپنے گردوپیش کے مرئی ماحول سے ہی قبول کرتے ہیں۔ لسانیات میں علمِ معنی (Semantics) اور الفاظ کے نفسیاتی پہلوؤں پر تحقیق جاری رہی تو معنویت کی حرکی کیفیت واضح طور پر سامنے آئی اور الفاظ اپنے تمام جذباتی انسلاکات کے ساتھ ترسیل وابلاغ کا حق ادا کرنے کے سلسلے میں ناکافی ثابت ہوئے۔ نعام چومسکی کے تولیدی قواعد (Generative Grammar) نے سونے پر سہاگہ کا کام کیا اور لسانیاتی اختلاف وانحراف سے بالاتر ہو کر ہر طرح کے جملوں اور ان سے منسلک خیالات وتصورات کو ایک عمومی ریاضیاتی پیٹرن میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ یہاں بھی انسانی جذبات واحساسات کا اظہار ادھورا رہا۔ اس پس منظر میں بین الاقوامی سطح پر جدید شاعری میں لفظ ومعنی کے رشتے توجہ کے مرکز بنے۔ ۶۰ء کے لگ بھگ دیگر علاقائی زبانوں (مثلاً بنگالی، اڑیا وغیرہ) کی طرح اردو کی جدید شاعری میں بھی لفظ ومعنی کی بے ربطی اور عدمِ مساوات پر بہت کچھ لکھا گیا۔ مابعد جدیدیت سے وابستہ شاعروں میں یہ رویہ اب کم ہوگیا ہے۔ لیکن اولاد رسول قدسی کے یہاں یہ رجحان اب بھی بڑی آب وتاب کے ساتھ جلوہ فرما ہے۔ لفظ ومعنی، حرف وصوت اور فکر وجذبہ کو وہ یا تو پیکر تراشی کے لئے استعمال کرتے ہیں یا علامت نگاری کے لئے۔ ان سب کے باہمی رشتوں کی عکاسی کے لئے کبھی سیدھے سادے مسطح (plane) آئینہ کا استعمال نہیں کرتے۔ یعنی ان کا آئینہ یا تو محدب (Convex) ہوتا ہے یہ مجرف (Concave)۔ ذیل کی مثالوں سے میری بات آپ پر واضح ہو جائے گی:

معنی کے لئے بڑھ کر جذبات اُگاؤ تم
بھرمار ہے لفظوں کی قرطاس کے جنگل میں

☆

ہم تو بیٹھے تھے معنی کے اوراق میں
اور لفظوں کا پردہ کتابوں میں تھا

☆

لفظ کی دھوپ میں لغزیدہ رہا پائے غزل
فکر کی ریت سے اشعار کا جھرنا نکلا

☆

روبرو معنی کے لفظوں کا لٹا تھا کارواں
کون جانے کیا تھا کارن کیا کہوں کس سے کہوں

☆

گودام پہ معنی کے تمہارا رہے قبضہ
لفظوں کا مرے پاس بچا مال بہت ہے

☆

روئے معنی زرد پڑ گیا
خالِ لفظ میں تپش ملی

☆

لفظ کے دامن کو رنگیں کیجئے
بٹ رہا ہے قدسی حرفوں کا لہو

☆

سہما ہوا ہے بزمِ معانی کا ہر جمال
الفاظ ہیں نکات کا دستہ لئے ہوئے

☆

غم میں کٹتا ہے سال لفظوں کا
تن ہے بے حد نڈھال لفظوں کا
چھوڑیے تذکرہ مطالب کا
سامنے ہے سوال لفظوں کا
الجھے رہتے ہیں سب عبارت میں
ہے عجب یہ کمال لفظوں کا
بیچ راہوں میں موت کے ہمراہ
لٹ گیا سارا مال لفظوں کا
تم تو شعروں میں کھو گئے قدسیؔ
اور ہم کو ملال لفظوں کا

☆

لفظوں کے زرق برق لباسوں کے باوجود
معنی کا تن بدن سے کھلا سر سے پاؤں تک

☆

اپنے پیش رووں کی طرح قدسیؔ کے یہاں بھی، برگد، سیپ جیسے الفاظ کا علامتی استعمال نظر آتا ہے مثلاً:

چشمِ منظر سے جو نکلا ہے لہو
زرد پیپل کا لبادہ ہو گیا

☆

شمع جلتی تھی مری زیست کے برگد کے قریب
رکھ دیا تیز ہوا نے اسے مرقد کے قریب

☆

ذہن میں تھا جو ملاقات کا بوڑھا برگد
بن گیا آج غمِ ذات کا بوڑھا برگد

☆

مسکراتا اک ثمر برگد میں تھا
جانے کتنے طائروں کی زد میں تھا

☆

قطرۂ ناچیز قدسیؔ شاد ہے
سیپ کا سینہ کشادہ ہو گیا

☆

گوہر ملیں گے سیپ کے صفحات پر تمہیں
پڑھیئے کتابِ بحر سیاق و سباق سے

☆

قدسیؔ کو تمام فطری مناظر میں پرندے ہی سب سے زیادہ عزیز ہیں، کیونکہ یہی تو ہیں جو ارضی اور سماوی قدروں کو مربوط کرتے ہیں۔ اور پھر تمام پرندوں میں کبوتر انہیں سب سے زیادہ عزیز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کبوتر (جو معصومیت اور امن و آشتی کی علامت ہے) ان کے شعروں میں بار بار ابھرا ہے۔

آشیانوں میں طائر سبھی شاد تھے
اک کبوتر ہوا کے عذابوں میں تھا

☆

کتنے پتوں کو سمیٹا تھا کبوتر نے مگر
سرخ آندھی چلی پھر خوابِ مکاں ٹوٹ گیا

☆

شاخِ جذبات پہ نغمات کا منظر خاموش
غم کی آغوش میں ارماں کا کبوتر خاموش

☆

لباسِ سرخ میں ملبوس انار لگتا ہے
کبوتروں کی ہوس کا شکار لگتا ہے

☆

کیسے کرتا میں حوالے ترے اے بادِ بہار
غم کا طوفاں مرے ارماں کے کبوتر میں تھا

کبوتر کے علاوہ قدسی اپنے شعروں میں دوسرے پرندے مثلاً طوطا، کوئل، عقاب، پھدکی، وغیرہ کو بھی اپنے فن کی گرفت میں لینے کی کوشش کرتے ہیں، مثلاً:

نیند غائب تھی آنکھوں سے ماحول کی
ایک طوطا عجب لوریاں دے گیا

☆

ہے ٹھنڈک کی شاخوں پہ بے ہوش کوئل
حسیں اوس کی سرخ باہیں بھیانک

☆

پناہ دے کے کئی پھدکیوں کو سینے میں
ہوا سے لیتی ہیں ٹکر بڑی بڑی شاخیں

☆

درسِ پرواز میں مسرور ہیں سارے طائر
کیونکہ ملتی ہے عقابوں کے پروں کی تحریر

☆

پرندوں اور طائروں کے تعلق سے قدسی نے بہت ہی خوبصورت پیکر تراشیاں کی ہیں مثلاً

طائر کے آشیاں کا سہارا وہ بن گیا
ساکت پڑا تھا برگ جو دردِ فراق سے

☆

طمانچہ باغ کے رخسار پر لگا کس کا ؟
کہ طائروں کا بھی رنگِ سخن شکستہ ہے

☆

فہمِ انساں کا پرندہ ہے فلک کا ہمدوش
بے ہنر آج ہنر مند لگا ہو جیسے

☆

سوچ کر طائرو قدم رکھو
برق سے ہر شجر لڑا ہوگا

☆

ستا رہی ہے پرندوں کو بھوک کی لذت
ہوا نے سبز شجر سے انار چھین لیا

☆

راہی فدائی نے غالباً پہلی بار ”بچھو“ کو غزل میں ردیف کے طور پر استعمال کیا تھا۔ قدسی نے اسی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے ”چھپکلی“ کو بہ طورِ ردیف استعمال کیا ہے۔ مثلاً

جال میں مکڑیوں کے پھنسی چھپکلی
زندگی سے الجھتی رہی چھپکلی

☆

پشت سے گزرے کتنے پتنگے مگر
مکھیاں مارتی رہ گئی چھپکلی

☆

قدسیؔ غزل کا دامن چھوٹا کرتے کرتے صرف ایک رکن تک آ گئے ہیں۔

مثلاً:

(الف)

چبھن چبھن سمن سمن
مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن
مگس مگس چمن چمن
مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

(ب)

پُرخزاں گلستاں
فاعلن فاعلن
بجھ گئی کہکشاں
فاعلن فاعلن
راہزن پاسباں
فاعلن فاعلن

یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ بحر کی مختصر ترین شکل (یعنی صرف دو چار الفاظ کے استعمال کے باوجود) شعرِ کا خیال مکمل ہو جاتا ہے۔ قاری کو شعر کے سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی۔ اڑیسہ میں رشمی کانت راہی نے اس قسم کی منی غزل کہنے کی پہل کی تھی۔ راہیؔ کی منی غزل کے چند اشعار ملاحظہ فرمایئے:

جیون جیون مدفن مدفن
چندن چندن ناگن ناگن
خالی خالی برتن برتن

قدسیؔ نے چند ہائکو نظمیں کہی ہیں جو ۵۔ ۷۔ ۵ سلیبل کے فنی اصول کی پابند ہیں۔ انہوں

نے ’’تکونی‘‘ پر بھی تجربہ کیا ہے، لیکن انور شیخ کے بنائے ہوئے فنی اصول سے ہٹ کے۔ پھر بھی قدسؔی کی تکونی میں وہی ڈرامائی تاثر پایا جاتا ہے جو انور شیخ اور دیگر مقلدین کے یہاں نظر آتا ہے۔

مندرجۂ بالا سطور میں قدسؔی نے جو اسالیب اپنائے ہیں اور شاعری میں جو نئے تجربے انجام دئے ہیں، ان کا تفصیلی ذکر آیا ہے۔ اب آیئے، ان کے فکری رویہ پر کچھ گفتگو کریں۔ بیشتر جدید شاعروں کے برعکس اس مابعد جدید شاعر کے یہاں سقیم جذبات پر مبنی منفی رویہ حاوی رجحان نہیں بنتا بلکہ زندگی کے مثبت پہلو بھی ساتھ ساتھ چلتے ہوئے ان کی شاعری میں ایک توازن برقرار رکھتے ہیں۔ اس نوعیت کے چند اشعار ملاحظہ فرمایئے:

کیسے پروازِ فکر میں ہو جمود
ہیں ابھی فن کے بال و پر تازہ
تیرہ و تار لیلیٰ شب سے
پھوٹتی ہے نئی سحر تازہ

☆

غم کا لبادہ اوڑھ کے آؤ نہ تم ادھر
ہر برگِ گل چمن کا ہے شاداب دیکھنا
یادوں کے سبز پودے لگانے دو مجھ کو تم
کشتِ امید کے ہیں یہ اسباب دیکھنا
رکھنا قدم چمن میں خزاں دیکھ بھال کر
دریائے رنگ و بو میں ہے گرداب دیکھنا

☆

شبِ سیاہ میں سورج اُگانے والا میں
جہاں میں نور کا غازہ اُڑانے والا میں
غلط ہے، خشک ہوئیں کوہِ امن کی نہریں
کہ ریگ زار کو چشمہ بنانے والا میں

جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا ہے، مابعد جدید شاعروں میں بہت زیادہ تنوع ہے۔ اب قدسی کے کلام سے نومارکسیت کی مثال ملاحظہ فرمائیے:

بے گناہوں کے خون سے قدسیؔ
بن رہی ہے ابھی سڑک تازہ
محنت، جفاکشی کی کمائی میں ہے ثبات
چوری، غصب کا مال، ابھی ہے ابھی نہیں

☆

آج کے خود غرضی کے دور میں انسان انسان کے خون کا پیاسا ہے۔ اس لئے قدسیؔ کا دلِ نازک تڑپ اٹھتا ہے۔ انسان دوستی (ہیومنزم) پر مبنی ان کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیے:

بشر کی پیاس بشر کے لہو سے بجھتی ہے
جہاں میں کیا یہی خونی رواج پہلے تھا؟

قدسیؔ کے یہاں فکر و فلسفہ پر مبنی اشعار خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں۔ کیونکہ جدید شاعری کے غلغلہ کے دوران اس نوعیت کے عناصر جو ہماری شاعری سے گم ہو گئے تھے، مابعد جدید دور میں پھر سے ان کی بازیافت ہونے لگی ہے۔ ذیل کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے (ان کی تشریح نہیں کروں گا کیونکہ ع سفینہ چاہیے اس بحرِ بے کراں کے لئے)

تحقیق تمہاری یہ ادھوری ہی رہے گی
قدرت کے جہاں میں ابھی اسرار بہت ہیں

☆

عمر کی تو ذرا میعاد بتا
قید میں ہے کہ ہے آزاد بتا

☆

کہتا ہے کون سنگ و شجر بولتے نہیں
وہ بولتے ہیں جب تو بشر بولتے نہیں

تعمیلِ حکمِ رب میں ہیں مصروف رات دن
اس واسطے یہ شمس و قمر بولتے نہیں

☆

تخیلِ وہبی شبہ رگِ ادب سے ہے
وہ شعر گوئی ہے بے جان جو کسب سے ہے
یہ راز کھل کے بھی ہے ہر بشر سے پوشیدہ
عجب تعلقِ غم جادۂ طرب سے ہے
بپا ہے کیسا تصادم یہ نور و ظلمت میں
ہویدا دن سے ہے شب اور دن بھی شب سے ہے

قدسؔی کے یہاں صرف ذہنی دباؤ بڑھانے والے ژولیدہ بیانی کے مظہر اشعار نہیں ہیں، بلکہ براہِ راست دل کو چبھنے والے صاف ستھرے اشعار کی بھی کمی نہیں۔ ذیل کے دو شعروں میں کس قدر معصومیت پنہاں ہے غور فرمائیے:

حافظہ کام نہیں کرتا ہے
تو ہی ماضی کی کوئی یاد بتا

☆

ہم بھی مہمان ہوں ترے گھر کے
پاس اپنے کبھی بلا سورج

ایک مابعد جدید شاعر کس طرح حالاتِ حاضرہ پر تبصرے کرتا ہے، ملاحظہ فرمائیے:

زندہ دل ہو تو بجھا دو مری بستی کی آگ
ایسے ہی جلتا ہوا میرا مکاں رہنے دو

یہ شعر انیسویں صدی کے مشہور نابینا اڑیا شاعر بھیم بھوئی کے اس بلند پایا شعر کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔

مو جیبنہ پَوچھے نرکے پڑی تھاؤ
جَو گو تو اُدّھار پاؤ

(یعنی چاہے میری زندگی دوزخ میں جلتی رہے، میری خواہش ہے کہ یہ دنیا نجات پائے)

اولادِ رسول قدسی کے ذیل کے اشعار اپنی سادگی بیان کی وجہ سے مجھے ذاتی طور پر پسند ہیں اور امید ہے کہ یہی اشعار شاعر کے مقبولِ خاص و عام ہونے کا سبب بنیں گے۔

خود وار کر کے پوچھتی ہیں مجھ سے گردشیں
یہ حال تیرا کس نے کیا سر سے پاؤں تک

☆

کیا کرتا بھلا لے کے محبت کی نشانی
یادوں کے لئے زخم کا یہ سال بہت ہے

☆

بارہا اس نے تو انکار کیا ہے لیکن
وہ مجھے پھر بھی رضامند لگا ہو جیسے

☆

نیکیاں خشک ہوئی جاتی ہیں
خوب پھلتا ہے گناہوں کا شجر

☆

تو حسنِ زندگی کی یوں تفسیر نقش کر
رخسارِ درد پر مری تصویر نقش کر

☆

پہچان کے بھی مجھ کو کوئی جانتا نہ تھا
صدیوں سے بود و باش تھی میں تو نیا نہ تھا

☆

گرد آلود یہ زمیں دے دے
صاف و شفاف آسماں لے جا

☆

تیرا پیاسا ضمیر تر ہوگا
میری سوکھی ہوئی زباں لے جا

☆

میں بھی اور تیر و کماں بھی ان کا
میرا دل ان کا ، نشاں بھی ان کا
ان کی مرضی ہے ملیں یا نہ ملیں
فائدہ ان کا زیاں بھی ان کا
جلوہ ریزی وہ کریں یا نہ کریں
چاندنی ان کی سماں بھی ان کا
ان کا حق ہے وہ جہاں چاہیں رہیں
یہ زمیں ان کی زماں بھی ان کا

میں نے مندرجۂ بالا سطور میں جو کچھ بحث کی ہے اس کا لُب لباب یہ ہے کہ مابعد جدید شاعری کا دورِ لاتحریک جو دراصل اپنے پیش رو تمام ادبی، فکری اور نفسیاتی رجحانات سے استفادہ کرتے ہوئے اور اکیسویں صدی کے تازہ ترین مسائل سے آنکھیں دو چار کرتے ہوئے آگے بڑھتا ہے، اپنے دامن میں بے پناہ وسعت و پہنائی نیز گونا گونی و تنوع رکھتا ہے۔ اس وجہ سے اس کے اندر مختلف رنگ و آہنگ کا امتزاج پایا جاتا ہے، جو مختلف اذہان کی تخلیقی کاوش کا اجتماعی کاوش کا نتیجہ ہے۔ ان رنگوں میں قدسیؔ کا رنگ الگ تھلگ مگر چوکھا ہے۔ ان کی غزلوں میں علامت نگاری اور پیکر تراشی کا جو منفرد انداز پایا جاتا ہے، اُسے میں ماجد الباقری، شاذ تمکنت، مصور سبزواری اور کسی حد تک وزیر آغا، زیب غوری اور نجیب رامش کا تسلسل بلکہ اگلا قدم سمجھتا ہوں۔ قدسیؔ کی شاعری میں علامتیں اس قدر شخصی، ذات پہ مرکوز اور تجربات کی پیچیدگیوں کی حامل ہوتی ہیں کہ قدسیؔ کو جدید تر نسل کے چند مشکل پسند شاعروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ صنعتِ معنوی اور صنعتِ لفظی کے نوع بہ نوع اور تازہ بہ تازہ تجربات سے لبریز ان کا کلام تخیل کی عدیم المثال بلند پروازی، مخصوص پیچیدہ بیانی اور منفرد لب

ولہجہ کی وجہ سے دور سے پہچانا جا سکتا ہے۔ فکر ونظر کی پاکیزگی وطہارت، انسانیت کے اعلیٰ اقدار سے وابستگی، خیر وشر ظلمت ونور کے فلسفۂ ثنویت (dualism) کی طرف مراجعت نیز روایات کے شیشے میں نورِ جدت کی تلاش ان کی شاعری کا خاصہ ہے۔

غرض کہ اولاد رسول قدسیؔ مابعد جدید دور کے ایک اہم اور قابلِ توجہ شاعر ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان کی شاعری اس عہد کی کثیر جہتی کے درمیان ایک ایسی جہت کی نشان دہی کرتی ہے جس کا ذکر کئے بغیر ''مابعد جدیدیت'' کا کوئی بھی مؤرخ آگے بڑھ نہیں سکتا، کیونکہ اس اہم رجحان کی شمولیت کے بغیر اس کا تذکرہ ادھورا اور نامکمل رہ جائے گا۔

تروتازہ

(سید اولاد رسول قدسیؔ)

ادب میں کوئی حرکت، کوئی ہلچل شروع ہو تو اس کا سلسلہ ایک ذہن سے دوسرے ذہن تک شعوری یا غیر شعوری طور پھیلتا جاتا ہے۔ غالباً ''چراغ سے چراغ کا جلنا'' اس کو کہتے ہیں۔ البتہ کبھی کبھی اس چراغ کی لو مدھم پڑ جاتی ہے اور کبھی کبھی پھر سے یہ لو بھڑک اٹھتی ہے۔ مختلف ادوار میں صنفِ غزل کے عروج وزوال پر غور کرنے سے مندرجۂ بالا دعوے کی سچائی پر یقین کرنا پڑتا ہے۔ ترقی پسندی اور حلقۂ اربابِ ذوق کے عروج کے دور میں صنفِ نظم (خصوصاً آزاد نظم) حاوی وسیلۂ اظہار رہی۔ پھر بھی فانیؔ، یگانہؔ، حسرتؔ، اصغرؔ، فراقؔ، اور جگرؔ جیسے شاعروں نے صنفِ غزل کو سینے سے چمٹائے رکھا۔ پرانے اساتذہ کی طرح ان غزل گو شاعروں کے شعری مجموعے بھی دیوان کی شکل میں (یعنی حروفِ تہجی کے اعتبار سے ردیف وار سجی ہوئی غزلوں کی شکل میں) پائے جاتے ہیں۔ ''جدیدیت'' سے قبل فراقؔ کے ''گلِ نغمہ'' اور جگرؔ کے ''آتش گل'' کے بعد ہمارے ادب میں دیوان کی شکل میں مجموعۂ کلام مرتب کرنے کا سلسلہ رک سا گیا۔ حالانکہ جدیدیت کے دور میں صنفِ غزل کا پھر سے احیا ہوا اور کئی جدید غزل گو شعراء نے اپنے فن کی اساس صنفِ غزل پر رکھی، لیکن ان غزلوں کو دیوان کی شکل میں مرتب کرنے کا دھیان شاید کسی کو نہیں آیا۔ ان لوگوں نے اردو کے کُل حروفِ تہجی (الف سے لے کر ''ی'' تک) غزلیں کہنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ اس طرح ہمارے ادب سے غزلیہ دیوان کی روایت کا وہ سلسلہ ٹوٹ گیا جو قدیم اساتذہ کے دور سے لے کر جگرؔ

اور فراقؔ تک چلا آیا تھا۔ تمام حروفِ تہجی پر طبع آزمائی کرنے کو تصنع زدگی اور کرتب بازی پر محمول کرنا مناسب نہ ہوگا، کیونکہ غزل کی تخلیق کے دوران ردیف وقافیہ ہی تو ہیں جن کا کردار کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ انہیں سے دیپاولی کے انار کی طرح خیالات وجذبات کی پھلجھڑیاں چھوٹنے لگتی ہیں۔ لہٰذا غزلیہ دیوان کی اپنی اہمیت مسلم ہے، اس میں شک وشبہ کی کوئی گنجائش نہیں۔

۲۰۰۰ء میں مظہر امام نے اپنی کلیاتِ غزل ''پالکی کہکشاں کی'' کے نام سے شائع کی۔ اس کتاب میں انہوں نے اپنی غزلیہ شاعری کو چار ادوار میں تقسیم کیا اور ہر دور کی شاعری کو دیوان کی شکل میں مرتب کیا۔ لیکن ان کی غزلوں میں ردیف کے حروفِ تہجی کی کُل تعداد صرف دس تک پہنچتی ہے۔ البتہ راقم الحروف نے ۲۰۰۶ء میں ''خواب خواب لمحہ'' کی شکل میں ایک مکمل دیوان پیش کیا جس میں اردو کے تمام پینتیس حروفِ تہجی کا احاطہ کیا گیا۔ اس طرح اردو کی ایک کھوئی ہوئی روایت کی بازیابی کے سلسلے میں ایک جدید شاعر کی طرف سے گویا یہ پہلی کوشش تھی۔ اس ہیچ مداں کو معلوم نہیں کہ ناچیز کی اس حقیری سی کوشش سے ''چراغ سے چراغ جلنے'' کی روایت کو کہاں تک تقویت پہنچی ہے یا پہنچنے کا امکان ہے، لیکن اس بات پر خوشی ہے کہ راقم الحروف سے متاثر ہو کر اپنے ہی صوبۂ اُڑیسہ کے تین پُرگو شاعروں محبوب محشرؔ، عبدالمتین جامیؔ اور اولادرسول قدسیؔ نے صرف تین سال کی قلیل مدت میں اپنے اپنے دیوان مکمل کر لئے۔ محشرؔ اور جامیؔ کے دیوان زیرِ طبع ہیں اور قدسیؔ کے دو دیوان آپ کے سامنے ہیں۔ ایک دیوان صنفِ غزل پر مشتمل ہے اور دوسرا صنفِ حمد ونعت ومنقبت پر۔ صوبۂ اُڑیسہ جیسے دور دراز علاقے میں بھی اردو شعر وادب کی ایک عظیم روایت رہی ہے اور انیسویں صدی کے وسط سے لے کر اب تک کئی صاحبِ دیوان شاعر گزرے ہیں جن میں امین اللہ چرخیؔ، عبدالمجید بھویاں، سلطان راجیؔ، جان محمد حازمؔ، معلم سمبل پوری، محمد یوسف یوسف، عبدالعزیز عاشقؔ وغیرہ خاص طور قابل ذکر ہیں۔ قدسیؔ اس عظیم روایت سے مربوط ومنسلک نظر آتے ہیں۔

اکثر دیکھا گیا ہے کہ غالبؔ کی طرح جس شاعر کی شاعری کا آغاز پیچیدہ اور ژولیدہ اندازِ بیان سے ہوتا ہے، زندگی کے پختہ تجربات کے ساتھ ساتھ اس کے شعر میں وارفتگی، سبک روی اور سادگیِ بیان پیدا ہو جاتی ہے۔ قدسیؔ کی غزلیہ شاعری بھی اپنے ابتدائی دور کی پیچیدہ علامتی طرزِ اظہار کے حصار سے نکل کے زیرِ نظر مجموعۂ کلام میں سادگیِ اظہار، والہانہ پن اور ازخود رفتگی کی کھلی فضا میں

سانسیں لیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہ امر بذاتِ خود موصوف کی ذہنی بیداری کا پتہ دیتے ہوئے ان کے فکری وفنی ارتقاء پر دلالت کرتا ہے۔ اس مجموعے میں جو چیز میرے لئے خاص طور پر مرکزِ توجہ بنی، وہ ہے ''دوہا غزل'' کا تجربہ۔ قدسؔی نے صنفِ دوہا کے اختلافِ بحور واوزان سے اپنے آپ کو دور رکھ کر اس صنف کے مقبولِ عام وزن

''فعلن فعلن فاعلن، فعلن فعلن فاع''

کو اپنی دوہا غزلوں کے لئے اپنایا ہے۔ ان کی دوہا غزل کا مطلع تو بہر حال دوہا ہی ہوتا ہے۔ لیکن دیگر اشعار دوہا کے وزن میں کہے گئے غزل کے شعر ہوتے ہیں۔ گزشتہ چند سالوں میں اردو اور ہندی کے متعدد شاعروں نے دوہا غزل پر طبع آزمائی کی ہے، لیکن قدسؔی کی دوہا غزلوں میں ان کی ایک نرالی آواز سنائی دیتی ہے۔ جو سب سے الگ تھلگ ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ ان کی دوہا غزلوں کا رنگ و آہنگ ان کی دیگر غزلوں کے رنگ و آہنگ سے قدرے مختلف ہے۔ ان دوہا غزلوں میں موضوعات کا تنوع بھی ہے اور عمرِ گریزاں کے وسیع تر تجربات کا نچوڑ بھی۔ میں قدسؔی کے زیرِ نظر دیوان کو اس کے چونکانے والے تیور کی وجہ سے اردو شاعری کے سرمایے میں ایک قابلِ قدر اضافہ سمجھتا ہوں۔ امید ہے کہ ادبی حلقوں میں اس کتاب کی جائز پذیرائی ہوگی۔

(سیرتِ سرورِ دوجہاں)

(سید اولاد رسول قدسؔی)

آیئے، ہم ان بنیادی مسائل سے بات شروع کریں کہ سائنس اور ٹکنولوجی کی ترقی، زندگی کی تیز رفتاری اور مادی آسائشوں کی فراوانی کے اِس دور میں شعر وادب کی اہمیت کیا ہو سکتی ہے؟ اور پھر اگر شعر وادب کی کچھ اہمیت ہو بھی تو اس میں روحانیت پر مبنی تقدیسی شاعری کا کیا مقام ہے؟ سائنس کا رشتہ ''عقل'' سے ہے تو شعر وادب کا رشتہ ''دل'' سے۔ یہ دونوں ایک دوسرے کا تکملہ ہیں۔ ان دونوں کے توازن ہی سے انسان کی شخصیت مکمل ہوتی ہے۔ جہاں یہ توازن بگڑ جاتا ہے، وہیں پورے نظامِ حیات میں انتشار پیدا ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت میں اس انتشار کو دور کرنے کے لئے روحانیت کی طرف مراجعت کی ضرورت پیش آتی ہے۔ آج کا انسان تمام سامانِ عشرت و آسائش کے باوجود ناآسودگی کا شکار ہے۔ بھیڑ میں رہ کر بھی اکیلا ہے۔ سمندر کے کنارے

کھڑا ہے، پھر بھی پیاسا ہے۔ چاند پر یا خلا میں کالونی بسانے کا منصوبہ بناتا ہے، لیکن دھرتی پر پُر امن زندگی گزارنے کے طریقوں سے کوسوں دور ہوتا جا رہا ہے۔ اب تو انسان ایک بارود کے تودے پر کھڑا نظر آتا ہے اور ایک ہلکی سی چنگاری اسے نیست و نابود کرنے کے لئے کافی ہے۔ گزشتہ چند سالوں سے فحاشی، عریانی اور اخلاقی گراوٹ کا سرِ عام مظاہرہ، بے قصور لوگوں کا قتل، اور دن دہاڑے خون خرابہ اس کثرت سے بڑھ چکا ہے کہ دورِ جاہلیت کی وحشیانہ طرزِ زندگی بھی اسے دیکھ کر شرما جائے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے پیغمبر اسلام نے پندرہ سو سال قبل آثارِ قیامتِ صغریٰ کے سلسلے میں جو پیش گوئیاں کی تھیں، وہ ہماری آنکھوں کے سامنے رونما ہو رہی ہیں۔ اکیسویں صدی کی جدید تر نسل کا ایک اور بہت بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ سائنسی مفروضات کو صداقتِ مطلق کا درجہ دینے لگی ہے، حالانکہ سچ تو یہ ہے کہ سائنس قانونِ فطرت کے الجھے ہوئے مسائل کو جتنا سلجھانے لگتا ہے، اس سے کہیں زیادہ نئے پیچیدہ مسائل اس کے سامنے آنے لگتے ہیں جس کی وجہ سے معاملہ اور الجھتا جاتا ہے۔ لہٰذا کسی بھی سائنسی فیصلے کو حتمی نہیں کہا جا سکتا۔

انٹرنیٹ کے فیس بک سے اندازہ ہوتا ہے یوروپ، امریکہ، کنیڈا اور آسٹریلیا کا وہ طبقہ جس کی عمر ابھی بیس سال کے لگ بھگ ہے پیدائشی طور پر اہلِ کتاب ہونے کے باوجود ملحد (Atheist) ہو چکا ہے۔ چند سال قبل God-particle یا بوسن کی دریافت اور اسٹیفن ہاکنگ جیسے Cosmologist کے اس اعلان کے بعد کہ پوری کائنات خود بخود معرضِ وجود میں آ گئی ہے، یہ نئی صورتِ حال پیدا ہو گئی ہے۔ Atheists لوگوں کی ایک بین الاقوامی تنظیم بن چکی ہے، جو مختلف مقامات پر بین الاقوامی کانفرنسیں منعقد کر کے اپنی آئیڈیولوجی کا پرچار اور پرسار کر رہی ہے۔ اس سے قطعِ نظر کہ خود سائنس دانوں میں ابھی اس بات پر اختلاف ہے کہ انہیں جو پارٹیکل ملے ہیں، وہ فی الواقع گاڈ۔ پارٹیکل ہیں کہ نہیں، یہ امر بذاتِ خود بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ گاڈ پارٹیکل خود مخلوق ہے، خالق نہیں۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ اس گاڈ پارٹیکل سے موجودات کی تمام اشیاء بنی ہیں، تو پھر وہی مسئلہ لاینحل باقی رہ جاتا ہے کہ ان پارٹیکلس کی صورت گری کا کام کس نے انجام دیا ہے نیز سائنس داں جس عظیم دھماکے (Bing Bang) کی بات کرتے ہیں، اس کو کرانے والا کون تھا؟ ہمارے سائنس دانوں کا علم تو وہیں تک محدود ہے جہاں تک مادہ و توانائی پر مبنی اس پھیلتی

کائنات کی آخری حد ہے۔ اس سے آگے کی بات بتانے سے سائنس قاصر ہے۔ مثلاً ہماری اس کائنات کی آخری حد سے باہر کسی اور جگہ ایک اور Big Bang ہوا ہوگا جس کی وجہ سے ایک اور کائنات بنی ہوگی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک کائنات کے اندر دوسری کائنات داخل ہوتی ہوگی، جس بات کا ہمیں ابھی تک علم نہیں۔ سائنس داں ہمیشہ نسبتی حرکت (Relative motion) اور نسبتی سکون (Relative rest) کی بات کرتے ہیں۔ لیکن مطلق حرکت (Absolute motion) اور مطلق سکون (Absolute rest) کی بابت اپنی لاعلمی کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ اسی مطلق حرکت اور مطلق سکون کا تعلق مطلق زمان اور مطلق مکان سے ہے، جو دراصل باری تعالٰی کا مسکن ہے۔ اسی مطلق زمان و مکان کو صوفیائے کرام نے ”لامکان“ کے نام سے موسوم کیا ہے۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ موجودہ الحاد، لادینی اور دہریت کے غلبے کے دور میں سب لوگ مل کر پھیلتی ہوئی اس وبائے عام کا مقابلہ کریں تاکہ سارے عالم میں ”خیر القرون“ کا دور واپس آسکے۔ عہدِ حاضر میں روحانیت پر مبنی تقدیسی شاعری ہر زخم پر مرہم کا کردار ادا کرسکتی ہے۔ غالباً اس افادیت کے پیشِ نظر سید اولاد رسول قدسی نے سیرت النبی کو منظوم شکل میں پیش کرنے کا بیڑا اٹھایا ہے۔ رحمۃ للعالمین کی سیرت سے بڑھ کر تقدیسی شاعری کی کوئی صورت اور کیا ہوسکتی ہے؟

سید اولاد رسول قدسی کا تعلق بیسویں صدی کی نویں دہائی میں ابھرنے والی جدید تر نسل سے ہے۔ ان کا مزاج بنیادی طور پر علامت پسندی اور پیکر تراشی سے ہم آہنگ ہے جس کا اظہار ان کی غزلوں اور نظموں میں ہوتا رہتا ہے۔ بلکہ انہیں مشکل پسند شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ شاعری میں نئے نئے تجربے انجام دینا ان کا شیوہ ہے۔ آزاد غزل، ہائیکو، ماہیا، دوہا، دوہا غزل جیسے متنوع اصناف کا استعمال کرچکے ہیں۔ ان کے دو مکمل دیوان (ایک غزلیہ اور دوسرا نعتیہ) چھپ چکے ہیں جن میں اردو کے تمام حروفِ تہجی کو ردیفوں کے لئے سلسلہ وار استعمال کیا گیا ہے (جیسا کہ اساتذہ کے دیوانوں میں ہوتا آیا ہے)۔ اب موصوف آزاد نظم کی شکل میں سیرت النبی کا تحفہ لے کے آئے ہیں جو غالباً اردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کوشش ہے۔ قدسی کے سابق نظمیہ مجموعہ ”لمحہ لمحہ“ میں پابند اور آزاد ہر قسم کی نظمیں شامل تھیں اور زیرِ نظر طویل آزاد نظم گویا ”حسنِ خلق“، ”شوقِ تمنا“، ”پرکشش شخص“، ”قدیم رشتہ“ جیسی تقدیسی نظموں کا تسلسل بلکہ اگلا قدم ہے۔

اردو کی نثر اور نظم دونوں میں سیرت النبی کے تعلق سے ہمارے یہاں وافر مواد موجود ہے۔ پیغمبرِ اسلام کی زندگی کے حالات تو سب میں ایک ہی ہیں، لیکن ان کو پیش کرنے کا انداز جدا جدا ہے۔ مثلاً شبلی نعمانی (اور پھر سلیمان ندوی) نے اپنی نثری تصنیف ''سیرت النبی'' میں جہاں تحقیقی زبان کا استعمال کیا ہے، وہیں ماہر القادری نے اپنے ناول ''دُرِ یتیم'' میں افسانوی زبان اور محمد ولی رازؔی نے ''ہادیٔ عالم'' میں صنعتِ غیر منقوطہ میں نثری بیانیہ کا کمال دکھایا ہے۔ جہاں جدید نقادوں کا دعویٰ یہ ہے کہ جدیدیت کے دور میں افسانے اور شاعری کی حد بندی ٹوٹ چکی ہے، وہیں ''درِ یتیم'' سے ماخوذ ماہر القادری کی ذیل کی مرصع و مسجع عبارت یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ اس سے قبل ''تعمیر پسند تحریک'' کے دور میں بھی یہ حد بندی ٹوٹ چکی تھی۔

''لالہ و گل، یاسمین و نسترن، سنبل و نرگس، آفتاب، ماہتاب، لعلِ یمن، درِ عدن، مشکِ ختن، عنبرِ سارا، تبسمِ سحر اور شگفتِ غنچہ۔۔۔۔ انسان کے حسن و جمال، اور اس کی خوبی و رعنائی پہ تمام استعارے ہیں، مگر محمدؐ کے جمال کی شرح و تفسیر کے لئے یہ سب کے سب استعارے ناتمام، ادھورے اور تشبیہ و مماثلت کی سطح سے بہت فروتر ہیں''۔

کیا یہ اندازِ بیان ذیل کے شعری اظہار سے بہت قریب نہیں ہے؟

حسنِ یوسف، دمِ عیسیٰ، یدِ بیضا داری
آنچہ خوباں ہمہ دارند، تو تنہا داری

اُسی طرح صنعتِ غیر منقوطہ کو ہمارے اساتذہ نے صنفِ شاعری کے لئے مختص کیا ہے۔ یہ ایک نہایت مشکل اور جان جوکھم صنعت ہے جس میں نقطے کا بالکل استعمال نہیں ہوتا، یعنی اس میں صرف وہی الفاظ ڈھونڈ ڈھونڈ کر استعمال کیے جاتے ہیں جو ا، ٹ، ح، د، ڈ، ر، س، ص، ط، ع، ک، گ، ل، م، ں (نونِ غنہ)، و، ہ، ء، اور ی۔ اس طرح انیس حروف سے تشکیل پاتے ہیں۔ راقم الحروف نے بڑی مشکل سے اس صنعت میں ایک نعت کہی ہے اور اس کی راہِ تخلیق کے پیچ و خم سے اچھی طرح واقف ہے۔ لہٰذا راقم یہ بات وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہے کہ چاہے نثر ہو یا نظم، اس صنعت میں ایک مکمل عبارت لکھنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ گزشتہ نصف صدی کے دوران وقار حلم کے سوا کسی اور کو غیر منقوطہ دیوان مرتب کرتے ہوئے دیکھا نہیں گیا۔ البتہ محمد ولی رازؔی جیسے ایک عاشقِ

رسول اور صاحبِ انشاء نے ''ہادئ عالم'' کے نام سے ایک مکمل سیرتِ رسول لکھ ڈالی ہے جو نثر میں صنعتِ ہٰذا کی عمدہ مثال پیش کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ''ہادئ عالم'' کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے جس میں رسولِ پاک کی پیدائش کا ذکر کیا گیا ہے:

> ''اللہ اللہ! وہ رسولِ امم مولود ہوا کہ اس کے لئے صد ہا سال لوگ دعا گو رہے۔ اہلِ عالم کی مرادوں کی سحر ہوئی۔ دلوں کی کلی کھلی۔ گمراہوں کو ہادی ملا۔ گلا کو راعی ملا۔ ٹوٹے دلوں کو سہارا ملا۔ اہلِ درد کو درماں ملا۔ گمراہ حاکموں کے محل گرے۔ سالہا سال کی دہکی ہوئی وہ آگ سرنگائے رہے اور رودِ ساوہ ماءِ رواں سے محروم ہوا۔''

پوری عبارت میں کہیں نقطے کا استعمال نہیں ہوا ہے، لیکن بیان کی روانی اور انشاء پردازی کا یہ عالم ہے کہ قاری کو پڑھتے وقت نقطے کی عدمِ موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا۔

اکیسویں صدی کا آفتاب طلوع ہونے کے بعد اردو میں جس کثرت سے نعتیہ مجموعے شائع ہوئے ہیں اور ہو رہے ہیں، اس سے قبل کبھی ایسا نہیں ہوا تھا۔ نعتیہ مجموعوں کے پہلو بہ پہلو ہمارے چند شعراء نے مکمل سیرتِ رسول کو بھی منظوم شکل میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ حضور کی سیرتِ پاک پر مبنی شعری مجموعوں میں سے ہمارے نبی (حافظ امجد حسین حافظ کرناٹکی)، سیرۃ الرسول منظوم (عبدالمنان طرزی)، سلسلۂ روز و شب (محبوب انور)، شاہِ کونین (محمد ایوب صابر قاسمی)، اور سیرتِ سرورِ دو جہاں (سید اولاد رسول قدسی) راقم الحروف کی نظر سے گزر چکے ہیں۔ ان میں سے قدسی کے سوا دیگر شاعروں نے مثنوی کے فارم کو اپنایا ہے جبکہ قدسی نے پوری سیرت النبی کو اردو کی مروجہ آزاد نظم کی شکل میں لکھا ہے۔ اردو کے اس فارم کو انگریزی میں رننگ ورس اور سنسکرت میں دھاب مان چھند یا پربہہ مان چھند سے منسوب کیا جاتا ہے۔ غالباً قدسی سے پہلے سیرت نگاری کے سلسلے میں اردو میں اس قسم کی کوئی کوشش نہیں کی گئی تھی۔ یہاں ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ قدسی کا یہ تجربہ کوئی قابلِ قدر تجربہ ہے کہ نہیں؟ منظوم بیانیہ کے لئے موزوں ترین صنفِ سخن ''مثنوی'' ہوا کرتی ہے۔ تو پھر مثنوی کے مقابلے میں قدسی کی اس ''آزاد نظم'' کو کہاں رکھا جا سکتا ہے؟ عبدالمتین جامی نے قدسی کی آزاد نظموں کے مجموعے ''لمحہ لمحہ'' پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے کہا تھا: ''سید اولاد رسول کی آزاد نظموں کا مجموعہ ''لمحہ لمحہ'' کے مطالعہ کے دوران مجھ پر یہ بات واضح ہو گئی کہ ان کی نظم

گوئی کا مرکز و محور اعلیٰ اخلاقی اقدار کا تحفظ ہے۔ تاہم یہ بات بھی میرے ذہن کے افق سے ابھرتی ہے کہ کاش یہ تمام نظمیں پابند نظموں کے پیرایے میں ہوتیں۔ میرے خیال میں اس طرح سے اسلوبِ بیان میں تھوڑی سی تبدیلی ان نظموں کو لازوال تخلیقات کا قابلِ اعتبار درجہ عطا کردیتی''۔ (لمحہ لمحہ۔ صفحہ 53) عبدالمتین جامی کے اس جملۂ معترضہ کو ہمارے دانش وروں کی فکر و نظر کی کج روی پر محمول کیا جانا چاہیے۔ ان حضرات کو کوئی ایک صنفِ سخن مرغوب ہوتی ہے تو وہ ہر تخلیقی ادب کو اسی سانچے میں ڈھلا ہوا دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ مثلاً کسی کو صنفِ نظم پسند ہے تو وہ صنفِ غزل کو گردن زدنی قرار دے گا۔ کوئی پابند غزل کا رسیا ہے تو آزاد غزل کو پابند غزل کے فارم میں ڈھال کر یہ دعویٰ کرے گا کہ دیکھیے، پابند غزل کے فارم میں شعر کتنا خوبصورت ہو گیا ہے۔ حالانکہ اس طرح کی کرتب بازی (یعنی کسی تخلیق کو ایک صنفِ سخن سے کسی دوسری صنفِ سخن میں تبدیل کردینا) ایک مشاق شاعر کے لئے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے، جسے خود شاعر بھی بآسانی انجام دے سکتا تھا۔ گویا کہ ہم لوگوں نے ابھی تک کسی تخلیق کو اس کے اپنے فطری دائرہ عمل سے ہم آہنگ ہو کر اس کے جمالیاتی پہلوؤں سے لطف و حظ اٹھانے کا گر نہیں سیکھا ہے۔ دراصل شاعر کا مرکزی فکر و جذبہ اپنے تخلیقی اظہار کے لئے خود بخود فطری انداز میں صنفِ سخن اور اسلوبِ زبان و بیان ڈھونڈ نکالتا ہے۔ اس پر کسی طرح کا قدغن لگانے کا حق کسی کو حاصل نہیں۔

رسول اقدس صلی اللہ علیہ وسلم کی ولادتِ مسعود سے متعلق مندرجۂ ذیل چار مثالیں ملاحظہ فرمائیں، جن میں سے تین مثنوی کے پابند فارم میں ہیں اور ایک آزاد نظم کی شکل میں۔

(۱) زمین آسماں رقص کرنے لگے تھے   زمان و مکاں رقص کرنے لگے تھے
گل و گلستاں رقص کرنے لگے تھے   نظامِ جہاں رقص کرنے لگے تھے
بی کی دعا رقص کرنے لگی تھی   عرب کی فضا رقص کرنے لگی تھی
حرم کی صدا رقص کرنے لگی تھی   عطائے خدا رقص کرنے لگی تھی

سیرۃ الرسول منظوم (عبدالمنان طرزی)

(۲) ہاں وہ چارہ گرِ آسمان و زمیں   ہاں، وہی وجہِ بنیادِ دنیا و دیں
جن سے کچھ بھی فزوں کوئی عظمت نہیں   جن سے بڑھ کر کوئی مال و دولت نہیں

دونوں عالم کی جن کو ملیں رحمتیں
بعدِ مولائے کُل جن کی ہیں رفعتیں
جو ہیں شانِ رسل، رحمتِ عالمیں
عاقب و فاتح و خاتم المرسلیں
جن کے صدقے میں ارض وسماوات ہیں
جن سے وابستہ لطف و عنایات ہیں
سارے منظر، نظر اور نظارے میں ہیں
وہ کنایہ، سبب ، استعارے میں ہیں

سلسلۂ روز وشب (محبوب انور)

(۳) اسی ماہ کی بارھویں رات تھی وہ
کہ جیسے ستاروں کی بارات تھی وہ
فرشتے زمیں پر اتر آئے سارے
ہر اک سمت رحمت کے چھائے تھے سایے
پیغمبر کی آمد پہ جلتا رہا تھا
کہ شیطان ہاتھ اپنے ملتا رہا تھا
حضور آئے صحرا میں آئی بہار اب
ہوا ختم برسوں کا یوں انتظار اب
صحابہ کی قسمت چمکنے لگی ہے
عرب کی جہالت لرزنے لگی ہے
گرے قصرِ کسریٰ کے کچھ کنگرے اب
جو کعبے میں بت تھے، وہ اوندھے گرے سب
ہوا کے لبوں پہ تھا وحدت کا راگ اب
ہوئی ٹھنڈی آخر کو فارس کی آگ اب

ہمارے نبی، منظوم سیرتِ پاک (حافظ کرناٹکی)

(۴) ربیعِ حسیں کی تھی تاریخ بارہ
تھا دن پیر کا
وقت تھا صبحِ صادق کا پرنور، دل کش، دل آرا
جسے ہے یہ اعزاز حاصل
ہے وہ باعثِ دو جہاں
سرورِ انس وجاں
مونسِ بے کساں
مالکِ کُن فکاں
گردشِ روز وشب کا ہے مطلوب وہ

خلقِ آدم کا ہے رمز وہ
کشتیِ نوح کے حفظ کا راز وہ
ہے کعبہ کے بانی کی روشن دعا وہ
ابنِ مریم کی پیہم بشارت
اشرف الانبیاء
دلبرِ اتقیاء
رہبرِ اصفیاء
احمدِ مجتبیٰ
مصطفیٰ خاتم الانبیاء
ربِ اکرم کا محبوب ہے بے بدل وہ

سیرتِ سرورِ دو جہاں (اولادِ رسول قدسی)

آپ نے غور کیا ہوگا کہ قدسی کی آزاد نظم کی تاثر آفرینی پابند فارم میں کہی گئی دیگر مثنویوں کی اثر انگیزی سے کسی طرح کم نہیں۔

یہاں راقم الحروف اردو میں مروجہ آزاد نظم کے تعلق سے چند باتیں واضح کر دینا چاہے گا۔ یہ وہ فارم ہے جس میں نظم کے مختلف مصرعوں میں ارکان کی تعداد برابر نہیں ہوتی۔ پوری نظم ردیف و قافیہ کی قید سے آزاد ہوتے ہوئے بھی اس میں عروض کی پابندی کا سختی سے لحاظ رکھا جاتا ہے۔ ''آزادی میں پابندی'' کی یہ مثال ہندوستان کی کسی بھی علاقائی زبان میں پائی نہیں جاتی۔ دیگر علاقائی زبانوں میں آزاد نظم کے نام پر جو تجربے ہوئے ہیں، ان میں فرانسیسی زبان کے ورس لبرے (verse libre) کی ٹکنک کے اثرات پائے جاتے ہیں جو انگریزی کے توسط سے ان زبانوں میں در آئے ہیں۔ ''ورس لبرے'' کا تصور یہ ہے کہ نظم کے مصرعوں میں کہیں عروضی پابندی ہوتی ہے، کہیں نہیں۔ کسی کسی مصرعے کا ایک ٹکڑا عروضی پابندی کا حامل ہوتا ہے، تو دوسرا ٹکڑا نثر میں ہوتا ہے۔ مصرعوں کے درمیان یا اخیر میں اتفاقاً کہیں قافیے ملتے ہیں تو کہیں نہیں ملتے۔ راقم الحروف نے ہمیشہ محسوس کیا ہے کہ چاہے ''ورس لبرے'' ہو یا ''نثری نظم'' اس کا بہترین ماڈل قرآن حکیم کی آیتوں میں

مل جاتا ہے۔ بہت سی آیتیں تو پوری عروضی پابندیوں کے ساتھ پائی جاتی ہیں، حالانکہ عربی (اور پھر فارسی) میں علم العروض کا وجود بہت بعد میں آیا۔ جامؔی نے ”مقدمۂ شعر و شاعری“ میں محقق طوسی کی تصنیف ”اساس الاقتباس“ کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ”عبرانی، سریانی اور قدیم فارسی شعر کے لئے وزنِ حقیقی ضروری نہ تھا۔ سنسکرت میں بھی ”گدیہ کاویہ“ (نثری نظم) کو ”کاویہ“ (یعنی شاعری) کا درجہ دیا جاتا تھا۔ لیکن ہمارا سروکار اس آزاد نظم سے ہے۔ جس کا آغاز عبدالحلیم شرؔر نے اپنے رسالے ”دلگداز“ کے مئی ۱۹۰۰ء کے شمارے میں اپنے ایک منظوم ڈرامے سے کیا تھا۔ اس صنف کو درجۂ کمال تک پہنچانے کا سہرا اشتیاق حسین قریشی اور تصدق حسین خالدؔ کے سر جاتا ہے۔ حلقۂ اربابِ ذوق کے شعراء کے علاوہ بہت سے ترقی پسند شاعروں نے بھی اپنے فن کی اساس اس صنفِ سخن پر رکھی۔ ۱۹۶۰ء کے بعد تو یہی صنف جدید شاعروں کے وسیلۂ اظہار کا ایک حاوی رجحان بن کر ابھری۔ اولادِ رسول قدسؔی نے بھی زیرِ نظر سیرت النبی کے لئے اس صنفِ سخن کو اپنایا۔ اس طرح موصوف نے اس صنف کے امکانات میں ایک اور نئے بُعد (dimension) کا اضافہ کر دیا ہے۔

قدسؔی نے پوری نظم میں کہیں ”فعولن“ جیسے رکن کی تکرار سے اور کہیں ”فاعلن“ جیسے رکن کی تکرار سے خوش آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر غور سے دیکھیں تو مذکورہ دونوں ارکان کی تکرار سے جو مصرعے بنتے ہیں، ان کے آہنگ میں بڑی یکسانی ہوتی ہے۔ اس یکسانی کو سمجھنے کے لئے لگھو (یعنی حرفِ متحرک) اور گرو (یعنی سببِ خفیف) کے پیٹرن پر غور کرنا ضروری ہے۔ لگھو کے لئے ”I“ اور گرو کے لئے ”S“ کا نشان استعمال کیا جائے تو صورتِ حال یوں بنتی ہے:

فعولن فعولن فعولن فعولن
SSI SSI SSI SSI
فعولن فعولن فعولن فعولن
SSI SSI SSI SSI

اگر ہر مصرع کے پہلے لگھو گرو یعنی ”SI“ کو حذف کر دیا جائے تو دونوں مصرعوں کے پیٹرن برابر ہو جائیں گے۔ البتہ پہلے مصرع کے آخری رکن میں فاعلن کی جگہ فاعلات کے استعمال

کی گنجائش ہوتی ہے۔ غرض کہ مذکورۂ بالا اصولوں کے تحت قدسؔی نے اپنی اس طویل آزاد نظم میں صرف ان دو ارکان (یعنی فعولن اور فاعلن) کی تکرار سے بڑی دلکش و دل آویز خوش آہنگی پیدا کردی ہے جس کی وجہ سے قاری اس تقدیسی نظم کے متن کے بطون میں داخل ہو کر روحانی تطہیر کا سامان فراہم کرنے لگتا ہے۔

میراؔجی نے اپنی نظم ''جاتری'' میں آزاد نظم کا ایک اور تجربہ انجام دیا تھا کہ ''فاعلن فاعلن'' کے ارکان کے متواتر استعمال سے انہوں نے ایک یک مصرعی نظم کہی تھی جو کئی صفحات پر پھیلی ہوئی تھی۔ قدسؔی کی اس ''سیرتِ سرورِ دو جہاں'' کے بعض باب بھی ایسے ہیں، جنہیں میراؔجی کی مذکورہ نظم کی طرح یک مصرعی نظم کا درجہ عطا کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ''حضرتِ خدیجہ رضی اللہ عنہا کا قلبی میلان'' کا باب ملاحظہ فرمائیے، جس میں ''فعولن فعولن'' کے ارکان کے مستقلاً استعمال سے یہ باب ایک ''یک مصرعی نظم'' کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

> ''تجارت سے سرکارِ دیں ہو کے فارغ ہوئے شہرِ مکہ کو واپس سرِ راہ مکہ میں جب قافلہ آپ کا آ رہا تھا تو اس وقت حضرت خدیجہ بڑے غور سے قافلے کی طرف دیکھتی تھیں، نظر جب پڑی مصطفیٰ پر سرِ سرورِ دیں پہ سایہ فرشتوں کا دیکھا، ہوا اس ضیابار منظر کا حضرت خدیجہ پہ ایسا اثر، دیکھتی رہ گئیں والہانہ عقیدت سے اس جلوۂ خاص کو چند ایام کے بعد حضرت خدیجہ نے اس بات کا میسرہ سے کیا تذکرہ، میسرہ نے کہا اس میں حیرت کی کیا بات ہے، ایسا منظر تو پورے سفر میں لگاتار دیکھا ہے میں نے، علاوہ ازیں حیرت انگیز اس سے زیادہ بہت سے مناظر نگاہوں سے گزرے یہ سن کر بڑھی ان سے آقا سے ایسی عقیدت کہ پیدا ہوئی دل میں شادی کی رغبت''۔

قدسؔی نے ہر باب میں اس قسم کی ٹکنک کا اہتمام نہیں کیا ہے۔ بلکہ کہیں تو انہوں نے ایک ایک مصرعے کو کئی ٹکڑوں میں بانٹ کے پیش کیا ہے تاکہ قاری رک رک کر اور سانس لے لے کے آہستہ آہستہ آگے بڑھے اور اس کا تاثر ذہن و دل کی اتھاہ گہرائیوں تک رفتہ رفتہ اترتا چلا جائے۔ موصوف کی یہ ٹکنک چارلس اولسن کی افتادیت (Projectivism) سے بہت قریب ہے۔ بابِ

''غزواۃ وسرایا'' کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

علاوہ ازیں
مصطفیٰ نے یہ تدبیر کی
جس قدر ہیں قبائل
مدینے کے اطراف میں
ان سے ہم
باہمی امن کا عہد لے لیں اگر
پھر یہ کفارِ مکہ کو مہنگا پڑے گا
مدینے پہ ہوں حملہ آور

اس حصے کو مختلف مصرعوں کی شکل میں اس طرح بھی لکھا جا سکتا تھا:

علاوہ ازیں مصطفیٰ نے یہ تدبیر کی
جس قدر ہیں قبائل مدینے کے اطراف میں
ان سے ہم باہمی امن کا عہد لے لیں اگر
پھر یہ کفارِ مکہ کو مہنگا پڑے گا، مدینے پہ ہوں حملہ آور

ایسی صورت میں یہ حصہ محض تاریخ کا منظوم بیانیہ ہو کے رہ جاتا۔ لیکن شاعر نے یہاں اپنی جمالیاتی حسیات کو بروئے کار لا کر چار پانچ ارکان کے اندر ہر مصرعے کو محدود کر لیا ہے۔ اس سے فائدہ یہ ہوتا ہے کہ قاری کو ہر مصرع کے اختتام اور دوسرے مصرعے کے آغاز کے درمیان جو وقفہ ملتا ہے، اس میں اسے لفظوں کے درمیان پیدا شدہ باہمی خلا کو جذباتی اور معنوی کیفیات سے پُر کرنے کا موقع حاصل ہوتا ہے۔ نتیجۂ سپاٹ منظوم بیانیہ شعری کیفیات کا حامل اشاریہ بن جاتا ہے۔

قدسی کی آزاد نظم ''سیرتِ سرورِ دو جہاں (حصۂ اول)'' رسولِ اکرم کی ولادتِ باسعادت سے لے کر جنگِ خندق تک کے اہم واقعات کو محیط ہے۔ حضور کی بقیہ زندگی کے واقعات و واردات، عادات و اطوارِ حسنہ، ازواجِ مطہرات اور معجزوں کی تفصیلات کا ذکر ان شاء اللہ حصۂ دوم میں ہوگا۔

اب ایک اہم سوال یہ رہ جاتا ہے قدسی کی یہ نظم سنسکرت کی منظوم ریاضی یا منظوم ڈکشنری

جیسی کوئی چیز ہے یا ان سب سے ہٹ کے کوئی اور ادبی حیثیت رکھتی ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ منظوم ریاضی ہو یا منظوم ڈکشنری، اس میں جذبہ یا رس نامی کوئی چیز نہیں ہوتی، جبکہ قدسیؔ کی پوری نظم شاعر کے جذبۂ عقیدت کا آئینہ دار ہے۔ غزواۃ و سرایا کے بیان میں جذبۂ شجاعت (یعنی ویر رس) کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ اسی طرح نظم کے مختلف حصوں میں دیگر اقسام کے رسوں کا بھی سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ الفاظ کے انتخاب اور بیان کی روانی کا وہ عالم ہے کہ قدم قدم پر ملزوماتِ معروضیہ (objective correlatives) کی خصوصیت خود بخود ابھر آئی ہے۔ آزاد فارم میں ہونے کے باوصف اس طویل نظم کی حیثیت ایک ایپک یا رزمیہ سے کسی طرح کم نہیں۔

قدسیؔ خود بھی نعت گو شاعر ہیں اور اس دور میں اور بھی بہت سے کامیاب نعت گو شعراء ابھرے ہیں۔ "نعت گوئی" کے تعلق سے کہا جاتا ہے کہ

باخدا دیوانہ باش و با محمدؐ ہوشیار

لیکن "سیرت نگاری" کی بابت راقم الحروف کہنا چاہے گا کہ صرف "ہوشیار باش" نہیں بلکہ "مزید ہوشیار باش" کہنا زیادہ مناسب ہے۔ اس کا سبب یہ ہے "نعت گوئی" کا تعلق "عقیدت" سے ہے تو سیرت نگاری کا تعلق "عقیدے" سے۔ ایک نعت گو شاعر مدحتِ رسول میں تشبیہات، استعارات و علامات جیسے جدلیاتی الفاظ کا استعمال کر سکتا ہے، جبکہ سیرت نگاری میں اس کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے۔ نعت گوئی میں الفاظ کی "کثرتِ معنیٰ" پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے تو سیرت النبی میں الفاظ کی "وحدتِ معنیٰ" کا خاص خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

لہٰذا سیرت نگاری میں وہی شاعر کامیاب ہو سکتا ہے جو درمیانی راستہ اپنا کر تخلیقیت کے پُل صراط سے صحیح و سالم گزر جائے۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ قدسیؔ سیرت نگاری کے اس پل صراط کو بڑی ہوشیاری سے عبور کر کے اپنی منزلِ مقصود تک پہنچ چکے ہیں۔ ہر تخلیق کے پیچھے تخلیق کار کا کچھ نہ کچھ مقصد پوشیدہ ہوتا ہے۔ جب وہ اپنے مقصد کو پالیتا ہے، تو اسے کامیاب تخلیق کار کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ مثلاً میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کے تخلیقی مقاصد الگ الگ ہیں۔ ترجیحی طور پر میرؔ کا مقصد "اپنی غم پسندی" کو اجاگر کرنا ہے تو غالبؔ کا مقصد زندگی کو "کلّی اکائی" (Integrated whole) کے طور پر پیش کرنا ہے۔ اقبالؔ کا مقصد "خودی کی شناخت" کو عمومیت بخش کر خوابیدہ ملتِ اسلامیہ کو

بیداری کا پیغام عطا کرنا ہے۔ اس طرح تینوں شعراء اپنے اپنے مقصد میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ جہاں تک ''سیرت نگاری'' کا تعلق ہے ہمیں شاعر کے مقصدِ اعلیٰ پر نظر رکھنے کی ضرورت ہے، کیوں کہ تخلیق کا اسلوب اور طرزِ بیان اس مقصدِ خاص پر مبنی ہے۔ یہی سبب ہے کہ مختلف سیرت نگاروں کے اسالیب و اندازِ بیان اس مقصدِ خاص پر مبنی ہے۔ یہی سبب ہے کہ مختلف سیرت نگاروں کے اسالیب و اندازِ بیان میں کافی بُعد و انحراف پایا جاتا ہے۔ اسلم بدؔر نے اپنے مضمون ''طرزی کی منظوم سیرۃ الرسول'' میں لکھا ہے: ''اگر مقصد اسلامی اقدار کی تبلیغ اور اسلامی معاشرے میں انقلاب لانا ہو تو بیان کا انداز جدا ہوگا۔ اگر مقصد ملی مسائل کا حل مثلاً آپس کی منافقت، نسلی برتری وغیرہ کو دور کرنا ہو تو بات کہنے کا ڈھنگ کچھ اور ہوگا۔ اگر مقصد آفاقی ہوگا تو بیان میں آفاقیت ہوگی۔ مقصد اگر واضح ہو تو متنِ مضمون کا بہاؤ اس مقصد کی طرف تیز ہوگا اور شاعر اپنا ایک خاص اسلوب متعین کر سکے گا، ورنہ متن کو ایک خاص رخ دینا مشکل ہو جائے گا''

قدسیؔ زیرِ نظر ''سیرتِ سرورِ دو جہاں'' میں اسلم بدؔر کے بتائے ہوئے تمام مقاصد کو اپنے ساتھ لے کے چلتے ہیں۔ ان سب کے علاوہ قدسیؔ کا ایک اور بہت بڑا مقصد یہ ہے کہ سائنسی ترقی اور مادیت پسندی کے زیرِ اثر انٹرنیٹ کے ذریعہ پھیلائے گئے الحاد، لادینی اور دہریت کے غلبے کے اس دور میں نوجوان پیڑھی کو سیدھے سادے الفاظ میں سرورِ کائنات کے سوانحی حالات اور اخلاقِ حسنہ کے نوری کوائف سے روشناس کرایا جائے تاکہ اس پیڑھی کے دل میں پیغامِ انسانیت کا تقدس سیدھے اتر سکے اور آنے والی نسل مادیت اور دہریت کے بجائے روحانیت کے ترفع کی جانب پھر سے مراجعت کر سکے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو قدسیؔ نے نظمِ آزاد کی صنف کو اپناتے ہوئے رواں دواں بحر میں سادگی بیان پر مبنی جس اسلوب کو اختیار کیا ہے، وہ شاعر کے حصولِ مقصد کا سب سے بہتر وسیلہ معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اولاد رسول قدسیؔ اپنے مخصوص مقصدِ عظیم میں کامیاب ثابت ہوئے ہیں۔ اس لحاظ سے موصوف ہم سب کی جانب سے ہدیۂ تبریک کے مستحق ہیں۔

اللہ کرے زورِ قلم اور زیادہ

سانجھ بھئی چودیس

(سید شکیل دسنوی)

حضرت امیر خسرو کا شمار ان یگانۂ روزگار شخصیتوں میں ہوتا ہے جو صدیوں میں اس دھرتی کی کوکھ سے جنم لیتی ہیں۔ شاعری ہو یا سیاست، موسیقی ہو یا تصوف ہر میدان میں امیر خسرؔو اس معراجِ کمال تک پہنچ چکے تھے، جس کی دوری کو عبور کرنے کے لئے دیگر دانشورانِ مشرق و مغرب کی بلند پروازیٔ تخیل کے بال و پر جل جایا کرتے ہیں۔

موصوف نے جہاں صنعتِ ذوالسانین میں اردو فارسی کو ہم آمیز کر کے اردو میں صنفِ غزل کا اختراع کیا، وہیں پراکرت سے دوہے کی صنف میں طبع آزمائی کر کے اس کے امکانات کو مزید روشن کیا۔ انہوں نے جب اپنے پیر و مرشد حضرت نظام الدین اولیاءؒ کی رحلت کی خبر سنی تو ان کی زبان سے بے ساختہ ہندوی کا یہ شعر نکل آیا:

گوری سوئے سیج پر، مکھ پر ڈارے کیس
خسرو گھر چل آپنے، سانجھ بھئی چودیس

غالبؔ نے کیا خوب کہا ہے:

دوش کز گردشِ بختم گلہ بر روئے تو بود
چشم سوئے فلک و روئے سخن سوئے تو بود

آنکھ سوئے فلک ہو اور روئے سخن محبوب کی طرف، یہی اشاریت تو شاعرانہ فنکاری کا کمال ہے اور یہی کمال امیر خسرو کے مذکورہ بالا شعر سے مترشح ہے۔

سید شکیؔل دسنوی امیر خسرؔو کی شاعری سے شروع ہی سے متاثر ہیں۔ انہوں نے خسرو کے لب و لہجہ میں کہے گئے شعری مجموعے کا نام ”سانجھ بھئی چودیس“ خسرؔو کے مذکورہ شعر سے اخذ ہوا ہے۔ جو خسرؔو کے حوالے سے ان کی عقیدت کا اشاریہ ہے۔

راقم الحروف شکیؔل دسنوی صاحب کی شاعری کو ابتدائی دور سے لے کر آج تک بڑی دلچسپی سے پڑھتا رہا ہے اور اس میں رونما ہونے والی بتدریج تبدیلیوں پر غور کرتا رہا ہے۔ بالآخر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ شکیل کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے دور میں وہ خالص تغزل

کے شاعر کے طور پر ابھرے جن کے لب ولہجہ میں ہندی گیتوں کی مٹھاس گھلی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ دوسرے دور میں وہ جدیدیت کی طرف مڑے اور اب تیسرے دور میں مفکرانہ اور متصوفانہ شاعری کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ لیکن ہر دور میں انہوں نے اپنے پیش رووں اور ہم عصروں سے ہٹ کر ادب میں اپنی منفرد چھاپ چھوڑی ہے۔ مذکورۂ بالا تینوں ادوار میں ان کے یہاں ایک اور متوازی لہر پائی جاتی ہے جس کا سلسلہ امیر خسرو کی عوامی شاعری سے جا ملتا ہے۔ زیرِ نظر مجموعے میں خسرو رنگ غزلیہ اشعار کے علاوہ دوہے، ماہیے، دوہا غزل، دوہا گیت وغیرہ پر گرانقدر تجربات اور کہہ مکرنیاں جیسے اصنافِ سخن پر مبنی تخلیقات شامل ہیں جنہیں ہمارے فوک لور (Folk lore) کے سرمایے میں ایک قابلِ قدر اضافہ قرار دینا چاہیے۔ شکیل دسنوی کی خسرو رنگ شاعری کا جواب ہمیں اس عہد میں دور دور تک کہیں اور نظر نہیں آتا۔

روشنی کا سفر

(سید مرتضیٰ خوشتر)

ہم عصر اُردو شاعری کی مختلف سمتیں اور مختلف جہتیں ہیں۔ بالفاظِ دیگر یہ ایک ایسی وسیع و بسیط کائنات کی طرح ہے جو مختلف سمتوں میں پھیلتی جاتی ہے۔ اسے کسی ایک مخصوص سمت سے وابستہ کرنا اِس کے لامحدود امکانات کو محدود و مسدود کردینے کے مترادف ہے۔ اس عہد کا کوئی شاعر اگر روایتوں کی شکست وریخت پر یقین رکھتا ہے تو کوئی روایت کی توسیع پر، کوئی قنوطیت کا دلدادہ ہے تو کوئی رجائیت کا رسیا، کوئی علامتی اور رمزیہ اندازِ بیان کو اپناتا ہے تو کوئی ابلاغ کو اہمال پر ترجیح دیتا ہے۔ نئے شاعروں کے اِس ہجوم میں سید مرتضیٰ خوشتر ایک ایسے شاعر ہیں جو ہماری کلاسیکل شعری روایات کی توسیع پر یقینِ کامل رکھتے ہیں۔ لیکن عصرِ حاضر کے تقاضوں سے بھی بے نیاز نہیں ہیں۔ ان کے یہاں براہِ راست اور واضح اندازِ بیان ملتا ہے اور وہ بے کیفی نہیں پائی جاتی جو فکر و فن کے عدمِ توازن کی بنا پر معرضِ وجود میں آئی ہو۔ اُن کے اس نوعیت کے اشعار کے بارے میں آپ کیا کہیے گا؟

جل رہا ہے بھرے ساون میں مرا جسم تمام
شبنمِ فکر میں پوشیدہ ہو شعلہ جیسے

زندگی آئینہ خانہ ہو نہ ہو
دلِ مگر مانندِ شیشہ چاہیے

سید مرتضیٰ خوشترؔ نے اپنے لیے جس راہ کا انتخاب کیا ہے اگر وہ اس پر خود اعتمادی کے ساتھ گامزن رہیں تو اُمید ہے کہ مستقبل میں نام نہاد جدید شاعروں کی بھیڑ سے ہٹ کر اپنے لیے ایک الگ تھلگ مقام بنانے میں کامیاب ہو جائیں گے۔

حرفِ جاوداں

(سید نفیسؔ دسنوی)

سید نفیسؔ دسنوی کو میں نے تخلیقیت کی سرزمین میں خودرو پودے کی طرح ابھرتے ہوئے بھی دیکھا ہے اور آگے چل کر ایک تناور شجرِ سایہ دار کی طرح آسمانِ شعر سے باتیں کرتے ہوئے بھی۔ بات دراصل یہ ہے کہ ان کا جنونِ ارتقاء اس قدر اپنی حد سے آگے بڑھ گیا ہے کہ ان کی یہی دیوانگی انہیں آسمانِ شعروادب تک کھینچ لائی ہے۔ ایک جانب ان کی تقدیسی شاعری نیا بانکپن، نیے تیور، نئی جاذبیت لیے ہوئے نظر آتی ہے تو دوسری جانب خالص وارداتِ قلبی کا انعکاس کرتی ہوئی اور دھیمی دھیمی آنچ میں سلگتی ہوئی ان کی حزینہ لے قارئین کو چند لمحوں کے لئے مبہوت بھی کر دیتی ہے اور مضطرب بھی۔ ان کا یہ پہلا شعری مجموعہ شاعر کی ایک طویل مدتِ مشقِ سخن کا نچوڑ ہونے کی وجہ سے زندگی کے بسیط و وسیع تجربوں کا احاطہ کرتا ہے۔ ان میں کھٹے میٹھے، تلخ و شیریں ہر طرح کے تجربے شامل ہیں جو نفیسؔ کی شاعری میں تنوع اور گوناگونی کی ضمانت دیتے ہیں۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ موجودہ تصنع زدہ عہد میں انہیں زندگی ہر روز ایک نیا چہرہ، نیا مکھوٹا بدل کر ملتی رہی ہے۔ انہوں نے دشمنی کو دوستی کا روپ دھارے ہوئے دیکھا ہے۔ لہٰذا انہیں گلشنِ حیات میں ہر شاخِ شجر چلتی ہوئی تلوار نظر آتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ زندگی کا یہ منفی تجربہ نفیس کے کلام میں کہیں کہیں تلخی کا عنصر بھر دیتی ہے، لیکن بنیادی طور پر وہ تغزل یعنی حسن و عشق کی زبان میں تہذیب، تادیب اور زندگی کی اعلیٰ قدروں کی ترجمانی کے لئے ہمہ وقت کوشاں نظر آتے ہیں۔ اپنے غم کو بھول کر دوسروں کے درد کی خبر رکھنے والا یہ البیلا شاعر دلوں کے درمیان منجمد بے حسی کی برف کو پگھلانے کے لئے اپنے دل میں شعلوں کا طوفان اٹھانے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ غرض کہ ایک کامل مصور کی پیکر سازی کی طرح نفیسؔ اپنی

سوچ کے قرطاس پر خوبصورت منظر بنانے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان کا اس قسم کا شعر:

بعد مدت کے جو دیکھا، اپنا گھر اچھا لگا
اپنے وہ بچپن کا آنگن، بام و در اچھا لگا

ان کی منفرد نوسٹالجیائی کیفیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ نوسٹالجیا ان کا حاوی رجحان نہ سہی، لیکن یہ ایک ایسی صفت ہے جو انہیں شاعرانہ تشخص ضرور عطا کرتی ہے۔ دراصل ان کی شاعری منجمد احساس کو گرمانے والی شاعری ہے۔ غالباً اس لئے انہوں نے بجا فرمایا ہے:

جو حرارت دے نہ پائے منجمد احساس کو
میں یہ کہتا ہوں بھلا وہ شاعری کس کام کی

نورِ حرا

سید نفیس دسنوی

علم و فضل کے اعتبار سے سارے ہندوستان کی اسلامی ثقافت اور عربی، فارسی اور اردو کی عظیم روایت کے سلسلے میں بہار کے مردم خیز قصبہ دیسنہ کی خدمات ناقابلِ فراموش ہیں۔ جہاں ایک طرف اس سرزمین نے سید سلیمان ندوی، صباح الدین عبدالرحمٰن، سید شہاب الدین دسنوی، سید عبد القوی دسنوی، سید منظر حسن دسنوی جیسے گوہرِ آب دار کو جنم دیا ہے، وہیں دوسری طرف دیسنہ کی قدیم لائبریری میں محفوظ شدہ نادر قلمی نسخے اور مخطوطے خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ کو منتقل ہو کر تحقیق و تدوین کا سرچشمہ ثابت ہوئے ہیں اور تحقیق و تدوین کا یہ سلسلہ ابھی تک جاری ہے۔ یہ صوبۂ اڑیسہ کی خوش قسمتی ہے کہ سید منظر حسن دسنوی نے اس علاقے کو اپنا وطنِ ثانی بنایا۔ تقریباً تیس سال تک یہاں اردو اور فارسی کے درس و تدریس کے فرائض انجام دیتے رہے۔ مسلسل چالیس سال تک اس غیر اردو علاقے میں شعر و ادب کی خدمات انجام دیتے رہے، بالآخر ۷۷ر سال کی عمر میں اپنے مالکِ حقیقی سے جا ملے اور یہیں کٹک کے قدمِ رسول میں پیوندِ خاک ہوئے۔ سید منظر حسن دسنوی کا ذکر ''صوبۂ بہار کے ہفت اختر'' میں ہوتا ہے۔ منظر صاحب کے سبھی فرزند اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے، لیکن ان کے سب سے بڑے فرزند سید شکیل دسنوی اور شکیل دسنوی کے برادرِ خرد سید نفیس دسنوی کو شعری ذوق اپنے والد صاحب سے ورثے میں ملا۔ سید شکیل دسنوی (متوفی ۴ر اپریل ۲۰۱۴ء)

نصف صدی سے زیادہ عرصے تک اردو کے رسائل پر چھائے رہے۔ اس طرح اردو کا ایک معمولی پڑھا لکھا قاری بھی سید شکیل دسنوی کے نام سے واقف ہے۔ سید شکیل دسنوی کا میدانِ شاعری غزل، گیت اور دوہا کو محیط ہے، جب کہ نفیس دسنوی کا اصل میدان غزل اور حمد و نعت ہے۔ نفیس دسنوی کی غزل کا پہلا مجموعہ ''حرفِ جاوداں'' کے نام سے ۲۰۱۱ء میں چھپ کر قبولِ عام کی سند حاصل کر چکا ہے، جسے پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے حسن و عشق کی زبان میں اعلیٰ انسانی اقدار کی ترجمانی کے لیے اپنا مناسب ترین اسلوب دریافت کرلیا ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ اپنے بڑے بھائی سید شکیل دسنوی سے اتنی قربت کے باوجود ان کا لب ولہجہ شکیل صاحب کے لب ولہجہ سے بالکل ہٹ کے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ نفیسؔ کی تخلیقی صلاحیت نے اپنے اظہار کے لئے ایک الگ تھلگ راہ متعین کرلی ہے، جس پر وہ پوری استقامت اور خود اعتمادی کے ساتھ گامزن ہیں۔

اب نفیسؔ دسنوی کا دوسرا مجموعۂ کلام ''نورِ حرا'' آپ کے پیشِ نظر ہے جو موصوف کی تقدیسی شاعری، حمد، مناجات اور نعتیہ کلام پر مشتمل ہے۔ خود نفیسؔ اپنے نعتیہ کلام کو دیگر اصنافِ سخن کے مقابلے میں سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ لہٰذا فرماتے ہیں:

نفیسؔ غزلیں ہزار کہہ لے، مگر یہ سچ ہے
نہیں جو شامل نبی کی مدحت تو شاعری کیا؟

وہ کون مسلمان ہے جس کے دل میں حرمین شریف کی زیارت کی خواہش انگڑائیاں نہیں لیتی؟ وہ کون مسلمان ہے جو روزِ حشر حضور ﷺ کی شفاعت اور جنت الفردوس میں ان کے ہاتھوں سے آبِ کوثر پینے کا متمنی نہیں ہے؟ احادیث سے ثابت ہے کہ جب تک کوئی شخص اپنے اہل و عیال، مال و دولت اور اپنے کل دنیوی اثاثہ سے زیادہ رسول ﷺ سے عشق نہ کرے وہ صحیح معنوں میں مسلمان نہیں ہوسکتا۔ اس عشق کو ''اقرار باللسان و تصدیق بالقلب'' دونوں سے منسوب کرنا چاہئے۔ حضور کی ذات سے عشق کرنا اور حضور کی سنت پر عمل کرنا دونوں مقتضائے عشقِ رسولؐ میں شامل ہیں۔ ان دونوں میں ایک کو دوسرے پر فوقیت نہیں دی جاسکتی۔ دونوں کو متوازی طور پر چلنا چاہئے۔ نفیسؔ دسنوی ایک حساس شاعر ہونے کی وجہ سے جہاں ایک طرف حضور اکرمؐ کے اسوۂ حسنہ

کی تعریف میں رطب اللسان نظر آتے ہیں، وہیں دوسری طرف اسلامی تلمیحات کے استعمال سے سنتِ نبوی کی جانب قارئینِ کرام کے دل میں ایسی غائبانہ کشش پیدا کردیتے ہیں جس کی وجہ سے وہ عملی طور پر اسلام کو اپنی زندگی میں اُتارنے پر مائل ہو جاتے ہیں۔

سب سے بڑا ناعت (یعنی نعت گو) خود ذاتِ باری تعالیٰ ہے جس نے قرآن میں ''وَرَفَعْنَا لَکَ ذِکْرَکَ'' کہہ کر رسول اللہ کا درجہ اس قدر بلند کیا کہ اس کے آگے انسانی تصور بڑھنے کی کوشش کرے تو اس کا پرِ ادراک جل کر خاک ہو جائے۔ اسی خیال کو مظہر جانِ جاناں نے ان الفاظ میں ادا کیا ہے:

خدا مداحِ ذاتِ مصطفیٰ بس　　　محمد حامدِ حمدِ خدا بس

نعت گوئی کو ہمیشہ مشکل ترین صنفِ سخن قرار دیا گیا ہے۔ عرفی فرماتے ہیں:

عرفی مشتاب ایں رہِ نعت است نہ صحرا
آہستہ کہ رہ بردم تیغ است قدم را

اردو شعراء میں متقدمین سے لے کر متاخرین تک جتنے اساتذہ گزرے ہیں، ان میں سے اکثر نے اپنے دیوان کا آغاز حمد و نعت ہی سے کیا ہے۔ ماضی میں بہت سے شاعر ایسے ہیں جنہوں نے اپنے فن کی اساس نعت گوئی پر رکھی ہے۔ لیکن ترقی پسندی اور جدیدیت کے عروج کے زمانے میں یہ سلسلہ کچھ تھم سا گیا۔ اس صنفِ سخن کی جانب نقادوں کی توجہ بہت کم مبذول ہوئی۔ ایک ایسا دور بھی آیا جب نعت گوئی کو ادب ہی کے دائرے سے خارج کر دیا گیا۔ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ جگن ناتھ آزاد نے اپنے سفرِ حجاز کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو ایک خط میں لکھا تھا ''اگر اردو اور فارسی کے نعتیہ کلام کے نادر نمونوں کو جمع کیا جائے تو ہمارا اندازِ نقد و نظر ایک بالکل ہی نئے باب سے آشنا ہو''۔ اس خط کو نارنگ نے نیاز فتح پوری کے رسالے ''نگار'' لکھنؤ میں چھپا دیا تھا۔ یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ اکیسویں صدی میں اب پو پھٹنے لگی ہے، نعتیہ مجموعے کثرت سے چھپنے لگے ہیں اور نقادانِ سخن نئے زاویوں سے ان کی قدر و قیمت متعین کرنے لگے ہیں۔ اس طرح جگن ناتھ آزاد کا خواب پورا ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔

عشقِ رسول کا تقاضہ یہ ہے کہ رسولِ خدا سے وابستہ ہر شے میں محبت و شیفتگی ہو۔ مدینہ وہ

مقام ہے جہاں حضورِ اکرمؐ کے آخری دس سال گزرے۔ یہ مختصر سا عرصہ تاریخِ عالم کا سب سے اہم موڑ قرار دیا جاتا ہے۔ مدینہ ہی وہ جگہ ہے جہاں سرورِ کائنات آرام فرما ہیں۔ اس لیے مدینہ سے جذباتی وابستگی عاشق شاعر کے لیے نہایت ہی فطری عمل ہے۔ لہٰذا نفیسؔ فرماتے ہیں:

مکیں جب سے ہوئے ہیں وہ ہمارے خانۂ دل میں
ہمارا دل ہے یا اس میں بسا شہرِ مدینہ ہے

نفیس دسنوی کی طرح قطب سرشارؔ بھی حبِ رسول سے معمور ”دل کو مدینہ“ قرار دیتے ہوئے فرماتے ہیں:

وہ دل تو خود ہی ایک مدینہ ہے واقعی
ہر لمحہ جس میں رہتی ہے الفت رسول کی

بہت سے شاعروں نے اپنے اشعار سے مدینے جا کر وہاں سے واپس نہ آنے کی خواہش ظاہر کی ہے۔ مثلاً قمر سنبھلی فرماتے ہیں:

کبھی ہو یوں بھی دیارِ حبیب جاؤں میں
مدینے جاؤں تو پھر لوٹ کر نہ آؤں میں

یکساں جذبے سے متاثر ہو کر نفیسؔ دسنوی کہتے ہیں:

مدینے کو جا کر میں واپس نہ لوٹوں
یہی آرزو ہے، یہی بندگی ہے

مدینے کی راہوں کی دھول بھی ایک عاشقِ رسول کے لئے بڑی مقدس چیز ہوا کرتی ہے۔ بعض شعرا نے اسے ”سرمۂ چشمِ بصیرت“ قرار دیا ہے تو بعض نے اس کے ہر ذرے کو آفتاب کا درجہ عطا کیا ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

غبارِ راہِ طیبہ سرمۂ چشمِ بصیرت ہے
یہی وہ خاک ہے جس خاک کو خاکِ شفا کہیے

(ماہر القادری)

ہر ذرّہ ہے حضور کے قدموں سے آفتاب
عارف سنبھل کے چلنا مدینے کی راہ میں

(محمد عثمان عارف نقشبندی)

ہر ذرّہ آفتاب ہے شہرِ رسول کا
کیا بات ہے نفیسؔ مدینے کی دھول کی

(نفیس دسنوی)

کس طرح مختلف نعت گو شعرا نے حضور ﷺ کے نعلین اور کفِ پا سے اپنی جذباتی وابستگی کا ثبوت دیا ہے ملاحظہ فرمائیے:

کاش دیکھوں اک جھلک ان کے حسیں نعلین کی
ایک مدت سے یہی دل میں نفیسؔ ارمان ہے

(نفیس دسنوی)

دکھلا کے عکس کفشِ رسالت مآب کا   سونا اتارلوں ورقِ آفتاب کا

(معلم سنبل پوری)

پوچھو طیبہ سے کفِ پائے نبی کی برکت
اس نے دیکھا ہے بیاباں کا گلستاں ہونا

(ساقی مچھلی شہری)

خرقہ پوشی اور فقر و فاقہ کے باوصف آقائے نامدار نے کس طرح دلوں پر حکومت کی تھی، اسے مختلف شعرا نے اپنے اپنے نعتیہ اشعار میں مختلف پیرائے میں پیش کیا ہے:

کبھی شکوہ نہیں لایا لبوں پر فقر و فاقہ کا
شکم پہ باندھ لیتے تھے جو پتھر، کون ہے ایسا

(نفیس دسنوی)

خرقہ پوشی میں بھی وہ سطوتِ شاہی تھی عجب
تاجِ زریں، نہ کوئی شال دوشالے رکھنا

(زیب غوری)

حکومت بیٹھ کر کی جو کھجوروں کی چٹائی پر
زمانے میں کہیں بھی ایسی شاہی ہو نہیں سکتی

(ظہیر غازیپوری)

معراج سے متعلق جہاں استفہامیہ انداز میں نفیس دسنوی فرماتے ہیں:

مقامِ مصطفیٰ سے ہو کوئی اعلیٰ، کہاں ممکن؟
کوئی مہماں خدا کا ہو شبِ اسریٰ، کہاں ممکن؟

وہیں بقاؔ نظامی عظیم آبادی کا یہ شعر بھی اسی طرح استفہامیہ انداز لیے ہوئے ہے:

کس نے دیکھا جلوۂ قدوسیت کو بے حجاب؟
جلوت و خلوت کے مہماں تم نہیں تو اور کون؟

یہ مسلمانوں کے بنیادی عقائد میں شامل ہے کہ حضور اکرمؐ کے جسمِ اطہر کا سایہ زمیں پر کبھی نہیں پڑتا تھا۔ مختلف دانشوروں نے مختلف انداز سے اس امر کی تعبیر پیش کی ہے۔ جہاں نفیسؔ فرماتے ہیں:

فہمِ بشر سے آگے ہے ذاتِ نبی نفیسؔ
ان کے بدن کا سایہ زمیں پر پڑا نہیں

وہیں کمالؔ جعفری کا موقف ملاحظہ ہو:

ازل سے تا ابد نورِ مجسم ذات ہے ان کی
کسی نے آج تک دیکھا نہیں سایہ محمد کا

نفیسؔ دسنوی اپنے نعتیہ اشعار اور نعتیہ قطعات میں اسلامی تلمیحات سے بار بار استفادہ کرتے ہیں۔ راقم الحروف نے اپنی تنقید میں ہمیشہ اس بات پر زور دیا ہے کہ شاعری میں تلمیحات کا استعمال تشبیہات، استعارات اور علامیہ کا بدل ہو سکتا ہے، یعنی تلمیحات سے وہی اشاریت کا کا کام لیا جا سکتا ہے جو دیگر طریقوں سے لیا جاتا ہے اور ایک عام قاری ان اسلامی تلمیحات سے اچھی طرح واقف ہے جن کا استعمال نفیسؔ نے جا بجا کیا ہے۔ اس لیے موصوف کے اس نوعیت کے اشعار براہِ راست قارئین کو متاثر کر جاتے ہیں۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

(۱) غارِ ثور میں مکڑیوں کے جال بننے کا واقعہ:

دشمنوں کی سازشیں کیا کام آسکتیں وہاں؟
مکڑیوں نے جال بُن کر کی حفاظت آپ کی

(۲) ابو جہل کی مٹھیوں میں کنکروں کا کلمہ پڑھنا:

آپ کے پاسِ ادب کا یہ بھی تو اعجاز ہے
کنکروں نے بھی پڑھا کلمہ رسول اللہؐ کا

اسی واقعہ کو دوسرے زاویہ سے دیکھتے ہوئے محبوب محشرؔ فرماتے ہیں:

مشت کے کنکر بھی دیتے تھے گواہی آپ کی
کس کی جرأت ہے کہ لے لے امتحانِ مصطفیٰ

(۳) معراج کے واقعہ کے دوران وقت کا سمٹ جانا:

چند لمحوں میں سمٹ آیا تھا صدیوں کا سفر
کیا مقدس رات کا وہ معجزہ دیکھا نہیں؟

(۴) دیوارِ کعبہ میں سنگِ اسود لگانے کی حکمتِ عملی:

اٹھانے سنگِ اسود کا ہوا تھا مسئلہ پیدا
اُسے حکمت سے سلجھایا تھا بڑھ کر، کون ہے ایسا؟

(۵) واقعہ شق القمر کا بیان:

انگلی کے اشارے نے وہ اعجاز دکھایا
حیراں ہے جہاں معجزۂ شقِ قمر سے

غزل کے فارم میں کہی گئی نعتوں کی طرح، اسلامی تلمیحات پر مبنی نفیسؔ دسنوی کے قطعات بھی خاصے کی چیزیں ہیں۔ مثلاً فتح اندلس کے واقعہ کو انہوں نے کس خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے، ملاحظہ فرمائیں:

اندھیروں میں نیا سورج اُگا کر چھوڑ دیتے ہیں
دلوں میں نور کا ہالہ بنا کر چھوڑ دیتے ہیں
نئے خطوں کو سر کر کے کبھی واپس نہیں ہوتے
لبِ ساحل سفینہ ہم جلا کر چھوڑ دیتے ہیں

اس مجاہدانہ جذبے سے مغلوب ہو کر لطف الرحمٰن فرماتے ہیں:

اب آئے، راہ میں جیسا بھی مرحلہ آئے
کہ ہم تو اپنی سبھی کشتیاں جلا کے چلے

مندرجۂ بالا سطور میں جس طرح نفیسؔ دسنوی کے نعتیہ اشعار کا دیگر نعت گو شعراء کے اشعار کے ساتھ تقابلی جائزہ لیا گیا ہے، اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یکساں جذبۂ عشقِ رسول کے تحت عاشقانِ رسول کا ردِ عمل تقریباً یکساں ہوتا ہے۔ جس کی وجہ سے اس کے شعری اظہار میں بڑی مناسبت و قربت پائی جاتی ہے۔ خیال کے اعتبار سے اس ٹکراؤ کو ''توارد'' کے ہی ذیل میں رکھا جائے گا۔ ویسے ہر شاعر کو حق حاصل ہے کہ ماضی یا حال کے شاعروں کے کلام کا ''تصرف'' کر کے اسے اپنے نئے انداز میں پیش کرے۔ جا بجا نفیسؔ دسنوی نے بھی تقریباً یہی کچھ کیا ہے۔ لیکن ہر جگہ لب و لہجہ اور رنگ و آہنگ کے اعتبار سے ان کی انفرادیت پھوٹی پڑتی ہے اور وہ اپنے دیگر ہم عصر نعت گو شعراء سے الگ ہٹ کے کھڑے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایسا کیوں نہ ہو؟ سرورِ کائنات کی یادوں سے ان کا قریۂ دل ہر لمحہ روشن رہتا ہے، جیسا کہ انہوں نے اپنے ایک شعر میں اقرار کیا ہے:

رہا ہے محرابِ لب پہ جن کے ہمیشہ الفت بھرا تبسم
انہیں کی یادوں سے قریۂ دل یہاں ہے روشن، وہاں ہے روشن

نفیسؔ دسنوی کو زمانے کے بدلتے ہوئے مادیت پسند مزاج کا خوب احساس و ادراک ہے۔ جہاں دیکھو بے چینی کا عالم۔ مادی آسائشوں کی فراوانی کے باوجود ذہنی کرب و درد و اضطراب کا دور دورہ ہے۔ قیامتِ صغریٰ کی تقریباً تمام پیشین گوئیاں پوری ہونے جا رہی ہیں۔ پھر بھی شاعر مایوس نہیں ہے۔ اسے اُمید ہے کہ ایسے افراط و تفریط کے عالم میں رسول ﷺ نے جو نظامِ حیات کے اصول قائم کیے تھے، ان کا نفوذ ''جدید انسان'' کو کرۂ ارض میں امن و امان کے ساتھ تا دیر زندہ رہنے

میں معاون ثابت ہوسکتا ہے۔ اسی وجہ سے انہوں نے کہا ہے:

یہ زمانہ جس قدر آگے نکل جائے مگر
رہبری کے واسطے ہوگی ضرورت آپ کی

☆

نظامِ زندگی کا جو سبق وہ دے گئے ہم کو
زمانے کو اسی دستور کی اب بھی ضرورت ہے

اردو کے بہت سے نعت گو شعراء کے کلام میں جا بجا ان کے مسلک کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ لیکن نفیسؔ دسنوی کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ ان کے نعتیہ کلام کے مطالعہ سے یہ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ ان کا تعلق کس مسلک سے ہے۔ ان کا کلام ہر مسلک کے قارئین کو متاثر کرتا ہے، یہ بڑی بات ہے۔ غالباً ان کی نعت گوئی کی قبولیت کی بنا پر امسال نفیس دسنوی کو حرمین شریفین کی زیارت کا شرف حاصل ہو رہا ہے۔ اپنی شاعرانہ بصیرت کے ذریعہ انہوں نے مدینہ پہنچنے سے قبل کی کیفیت کو ان الفاظ میں مقید کر لیا ہے:

سنبھل اب اے دلِ مضطر مدینہ آنے والا ہے
جہاں محبوب کا ہے در مدینہ آنے والا ہے
بصیرت کی کرن پھیلی ہوئی ہے جس میں ہر جانب
اجالوں کا وہی محور مدینہ آنے والا ہے

اللہ تعالیٰ ان کے حجِ مبرور کو قبول فرمائے، یہی دعا ہے۔ ہمیں اُمید کرنی چاہیے کہ جب وہ غبارِ راہِ طیبہ کو سرمۂ چشمِ بصیرت بنا کر وطنِ مالوف کو واپس ہوں گے تو ان کی نئی نعتوں کی جبیں پر نئے انداز کی نورانی چمک دمک دیکھنے کو ملے گی۔ ان شاءاللہ۔

لفظ لفظ آئینہ

(شاعرِ عوام و خواص۔ سید نفیسؔ دسنوی)

جب امریکہ کے پاپ سنگر باب ڈالن (Bob Dylan) کو ۲۰۱۶ء میں شعبۂ ادب کے لئے نوبل پرائز سے نوازا گیا، تو پوری دنیا کے ادبی حلقوں میں کھلبلی سی مچ گئی، کیونکہ اب تک کسی

گانے والے کو گانے کی وجہ سے ادب میں نوبل پرائز نہیں دیا گیا تھا۔ نوبل پرائز کی انتخابی کمیٹی نے کہا ہے کہ باب ڈائلن کو نوبل پرائز اس لئے دیا گیا کہ انہوں نے امریکہ کے گانوں کی روایت میں ایک نیے بُعد کا اضافہ کیا ہے۔ اس سے قطعِ نظر کہ نوبل پرائز کمیٹی کا یہ فیصلہ کہاں تک درست ہے یا بین الاقوامی ادب پر اس فیصلے کے کچھ مثبت اثرات مرتب ہوتے ہیں کہ نہیں، یہ بات البتہ مسلم ہے کہ صنفِ شاعری، موسیقی ہی کی گود میں پیدا ہوئی اور اسی کی گود میں پرورش پا کر سنِ بلوغ کو پہنچی۔ بیشتر دانشوروں کا خیال ہے کہ تمام فنونِ لطیفہ میں موسیقی لطیف ترین فن ہے اور صنفِ شاعری سے اس کا رشتہ جسم و جاں کا رشتہ ہے۔ آواز کی متناسب موزونیت (Symmetry) کے باہمی ربط و امتزاج (Synthesis) سے ایک آہنگ پیدا ہوتا ہے جو موسیقی و نغمگی کا بنیادی عنصر ہے۔ یہی آہنگ پوری کائنات کو محیط ہے جسے کائناتی آہنگ (cosmic melody) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ماہرِ فلکیات ڈونل گرنٹ (Donal Gurnett) نے سورج کی گردش پر تحقیق کرتے ہوئے کائناتی سمفنی (Cosmic symphony) کا سراغ لگایا ہے۔ جدید ترین تحقیق یہ ہے کہ بلیک ہولز کے اندر بھی نغمگی پھوٹ رہی ہے۔ شکسپیئر نے بہت پہلے کہا تھا:

The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sound,
Is fit for treasons,stratagems,and spoils.

(The Merchant of Venice)

سائنس دانوں نے اب یہ ثابت کیا ہے کہ نغمہ و موسیقی سے پیڑ پودے بھی متاثر ہوتے ہیں۔ راقم الحروف کا نظریہ یہ ہے کہ فرد کی خارجی کائنات کی طرح اس کی ذات کے اندر ایک داخلی کائنات آباد ہے۔ خارجی کائنات کا ہر واقعہ اس اربع ابعادی (یا آج کے سائنس کی زبان میں عشرہ ابعادی) کائناتی لکیر (World line) کا ایک نقطہ ہوتا ہے جبکہ انسان کی داخلی کائنات اس کائناتی لکیر کی گرفت سے باہر ہوتی ہے۔ اس کی مثال ایسی ہے جیسے آپ ابھی جس جگہ موجود ہیں، اس کی نشان دہی مذکورہ کائناتی لکیر کے ایک نقطے کے طور پر کی جاسکتی ہے جبکہ آپ اس وقت کیا سوچ رہے ہیں،

یہ بات کائناتی لکیر سے باہر ہے۔ ان دونوں میں ربط و تسلسل قائم ہوتا ہے جب اس کی تخلیقی ذات میں لفظی پیکر موسیقانہ اہتزاز (Musical stir) کے ساتھ رونما ہوتے ہیں۔

اس طول طویل تمہید سے یہ بتانا مقصود ہے کہ ہمارے ادب میں صنفِ غزل فارسی گو رودکی کے دور سے نکل کر مختلف نشیب و فراز سے گزرتی ہوئی موسیقی ہی کی گود میں ارتقاء پذیر ہو کر ہم تک پہنچی ہے۔ مشاعرہ ہو کہ قوالی، رقص و سرود کی محفل ہو کہ غزل گائکی کی، ہر جگہ صنفِ غزل کا طوطی سر چڑھ کر بولتا ہے۔ یہ صنفِ سخن خاص و عام میں اس قدر مقبولیت حاصل کر چکی ہے کہ اس کی غنائیت اردو کُشی کے اس دور میں خود اردو زباں کی بقا کی ضامن بن گئی ہے۔ اس کی دل کشی کی وجہ سے غیر اردو داں طبقہ بھی اس کی طرف کھنچا ہوا چلا آتا ہے۔ جہاں تک مشاعرے کی روایت کا تعلق ہے، یہ بادشاہوں اور نوابوں کے درباروں سے نکل کر اب عوام کے تفننِ طبع کا سامان فراہم کرنے لگی ہے۔ آج سے نصف صدی قبل مشاعروں کی محفلوں میں اساتذہ کی شرکت کی وجہ سے ان کا ایک خاص وقار و معیار قائم رہتا تھا۔ لیکن اب پہلی جیسی بات نہیں رہی۔ اُس زمانے کے مشاعروں میں تغزل کا دور دورہ تھا۔ اب حالاتِ حاضرہ پر تبصرے کو اہمیت دی جاتی ہے۔ پہلے فارسی آمیز اردو میں غزلیں کہی جاتی تھیں، آج کل سیدھی سادی ''ہندوستانی زبان'' میں شعر کہے جاتے ہیں جسے ان پڑھ سامعین بھی سمجھ سکتے ہیں۔ ترنم کے شاعروں کو اُس وقت بھی پسند کیا جاتا تھا، اب بھی پسند کیا جاتا ہے۔ لیکن سامعین کے آداب اور شاعروں میں داد دینے کے طور طریقے بدل چکے ہیں۔ بقولِ حضرتِ امجد نجمی:

اے مطربِ خوش آواز سنا کچھ طرز نئی کچھ لحن نیا
نغمے یہ پرانے کون سنے، جب کان بدلتے جاتے ہیں

ظاہر ہے کہ یہاں کان سے مراد سامعین و قارئین کا ذوقِ شعری ہے۔ ان تمام تبدیلیوں کے باوجود انسان کے اندر کی موسیقی (music in man) اب بھی اپنی اصلی شکل میں برقرار ہے جو ماضی کو حال سے جوڑے ہوئے ہے۔

سید نفیس دسنوی ایک ایسے مترنم شاعر ہیں جن کے یہاں عوام اور خواص دونوں طبقوں کو متاثر کرنے والی تخلیقات بہ قدرِ اتم موجود ہیں۔ ''حرفِ جاوداں'' کے دور میں اسلوب کے انوکھے

پن، الفاظ کی منفرد تراش خراش اور وارداتِ قلبی کی سچی عکاسی کی وجہ سے موصوف نے خواص کے دلوں میں اپنی جگہ بنالی تھی۔ ''نورِ حرا'' کے دور میں اپنی تقدیسی شاعری کی وجہ سے اردو والوں کے عوام و خواص کے دلوں میں گھر کرلیا۔ اب '' لفظ لفظ آئینہ'' کے دور میں انہوں نے مشاعروں سے محظوظ ہونے والے عوام کا لحاظ رکھتے ہوئے زیادہ تر عوامی شاعری کی ہے اور اپنے دل لبھانے والے مخصوص ترنم کی وجہ سے مشاعروں کے مقبول ترین شاعروں میں شمار ہونے لگے ہیں۔ خواص (یعنی ہمارے پڑھے لکھے نقاد حضرات) عموماً اس قسم کی شاعری کو ادب میں کوئی اعلیٰ مقام نہیں دیتے۔ ایسے نقادوں کے لئے باب ڈائلن جیسے پاپ سنگر کے گیتوں کو نوبل پرائز سے نوازا جانا ایک تازیانہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ راقم الحروف کا یہی خیال ہے۔

ہمارے ادب میں صنفِ غزل کے ارتقائی عوامل پر غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ کلاسیکل شاعری کے دور میں گل و بلبل، شمع و پروانہ، ساقی و پیمانہ، دشت و بیاباں، محمل و کارواں جیسے الفاظ کی کثرتِ استعمال سے حسن و عشق کی زبان میں وارداتِ قلبی کی عکاسی کی جاتی تھی۔ ترقی پسندی کے دور میں قد و گیسو کے پہلو بہ پہلو دار و رسن، رقص و سرود کے پہلو بہ پہلو زنجیر پا اور صحرا نوردی کے پہلو بہ پہلو بانگِ جرس کے ذکر کو مارکسی آئیڈیولوجی کے استعاراتی اظہار کے لئے ضروری سمجھا جانے لگا، جس میں رجائی آہنگ کو اہمیت حاصل تھی۔ ۱۹۶۰ء کے بعد ابھرنے والی جدیدیت کے دور میں جدید انسان کی مایوسی، بے بسی، اجنبیت، تنہائی، محزونی کا عنصر بیشتر جدیدیوں کے ذہن و شعور پر حاوی رہا۔ اپنے منفی احساسات کی عکاسی کے لئے الفاظ کی شکست و ریخت، فطری مناظر اور روزمرہ کے الفاظ کے علامتی اظہار، اساطیر کی تعمیرِ ثانی، خواب اور مالی خولیا میں تحت الشعور کو کھنگالنے نیز نیے نیے ردیف و قافیہ سے وابستہ نیے نیے خیالات کے استعمال کو روا رکھا گیا۔ بیسویں صدی کی آخری دہائی میں انٹرنیٹ، انفارمیشن ٹکنالوجی، مصنوعی سیارے، خلائی تسخیر، تبدیلیٔ اعضاء انسانی، صارفیت اور منڈی معیشت، عالمی سیاست میں نئے نئے مساوات (equations) کا معرضِ وجود میں آنا نیز انسانی حقوق کے پہلو بہ پہلو فرد کے اپنے حق کی بابت بیداری جیسے عوامل ادب میں ایک اور بڑے دھماکے (big bang) کا پیش خیمہ ثابت ہوئے اور اس دھماکے کے بعد گویا ''مابعد جدیدیت'' کا دور شروع ہوا۔ اکیسویں صدی میں پہنچ کر یہ رجحان ''ادب برائے زندگی'' اور ''ادب برائے

ادب ''یعنی ''عوام کے لئے شاعری'' اور ''خواص کے لئے شاعری'' اس طرح دو حصوں میں بٹ گیا اور گزشتہ دو دہائیوں میں دونوں طرح کی شاعری ہمارے یہاں متوازی طور پر چل رہی ہے۔ عوام کے لئے جو شاعری کی جاتی ہے، اس میں عام بول چال کی زبان میں عوام کے مسائل سے وابستہ یا حالاتِ حاضرہ پر مبنی شاعری بہ طرزِ نو کی جاتی ہے جو فوراً عوام کے دلوں کو چھو جاتی ہے جبکہ خواص کے لئے جو شاعری کی جاتی ہے وہ سامعین یا قارئین کے ذہن و شعور کو دیر سے متاثر کرتے ہوئے انہیں دیر تک فکر و تامل پر مجبور بھی کرتی ہے۔ اگر مشاعرے میں کلام کے ساتھ مناسب ترین ترنم بھی شامل ہو جائے تو کلام کی اثر آفرینی دوبالا ہو جائے۔ اقبالؔ سے لے کر جگرؔ تک اور جگرؔ سے لے کر بے کلؔ اتساہی، کلیم عاجزؔ اور وسیمؔ بریلوی تک متعدد شعراء نے مشاعروں میں ترنم کے جادو جگائے ہیں اور عوام و خواص دونوں کے دلوں میں اپنی جگہ مختص کر لی ہے۔

بیسویں صدی کی آخری دو دہائیوں میں مشاعروں کے شاعروں میں فساد، مردم کشی، آتش زنی وغیرہ کا ذکر بار بار آیا کرتا تھا۔ متعدد جدید شعراء (مثلاً مظہر امام، باقر مہدی، بشیر بدر وغیرہ) کے یہاں بھی ان واقعات کا شاعرانہ اظہار نظر آتا ہے۔ چونکہ اکیسویں صدی کی دو دہائی گزرنے کے بعد بھی مذہبی سیاسی ہتھکنڈوں پر مبنی قتل و غارت گری کا سلسلہ ہنوز جاری ہے، اس لئے نفیسؔ دسنوی کہتے ہیں:

قتل و خون جاری ہے نام پہ مذاہب کے
نفرتیں در آئی ہیں پیار کے شوالوں میں

☆

کٹ گیا رابطہ جب رشتۂ انسانی سے
خون سستا ہوا اس دور میں اب پانی سے

☆

مسموم ہے فضا بھی تشدد کے زہر سے
لاشیں سجی ہوئی ہیں سیاسی دکان پہ

☆

مشعلوں کی حاجت ہی کب تھی اے جنوں والو
بستیاں جلانے کو اک تھا بس شرر تنہا

شاعری میں سیاسی اور سماجی شعور کا اظہار یا حالاتِ حاضرہ پر تبصرہ کوئی شجرِ ممنوعہ نہیں ہے۔ اقبالؔ کی فلسفیانہ شاعری سے قطعِ نظر ان سے بہتر انداز میں کون سا اردو کا شاعر ہے جو حالاتِ حاضرہ پر تبصرہ کر سکتا ہے؟ انہوں نے ہی تو اپنے دور کی جمہوری حکومت پر نکتہ چینی کرتے ہوئے کہا تھا:

جمہوریت اک طرزِ حکومت ہے کہ جس میں
بندوں کو گنا کرتے ہیں تولا نہیں کرتے

ہندوستان میں جمہوریت کے نفوذ کی وجہ سے ہم ابھی تک بھگت رہے ہیں، کیونکہ سیاست کے جتنے منفی اثرات ہیں، وہ اسی جمہوریت ہی کے پیدا کردہ ہیں۔

سید نفیسؔ دسنوی کا سیاسی اور سماجی شعور نہایت بیدار ہے۔ آج کے سیاست دانوں میں دروغ گوئی، خود غرضی، مذہبی تعصب اور فریب و نفرت کے عناصر کوٹ کوٹ کر بھرے ہوئے ہیں۔ اسی بات کو موصوف نے مختلف مقامات پر مختلف انداز میں پیش کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

اس طرح چمکتی ہے، اب دکاں سیاست کی
جھوٹ کی تجارت ہے، راستی کے پردے میں

☆

دل میں بات کچھ رکھیے اور زباں سے کچھ کہیے
آج کی سیاست کا بس یہی اشارہ ہے

☆

بھروسہ کرکے وعدوں پر سیاست دان کے اکثر
بہت صدمے سہے میں نے، بڑا نادان تھا پہلے

☆

ہر اک سمت نفرت کے گل کھل رہے ہیں
سیاست کی کیسی شجر کاریاں ہیں

بعض چالاک سیاست دانوں نے پرنٹ میڈیا اور الکٹرانک میڈیا دونوں کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے اور اس طرح اپنے پروپگنڈے کے علاوہ سچ کو جھوٹ اور جھوٹ کو سچ بنائے پھرتے ہیں۔ اس حقیقت کو شاعر نے ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

سیاست نے یہی اک فن سکھایا ہے صحافت کو
کسے سر پر بٹھانا ہے، کسے بدنام کرنا ہے

سیاست دانوں نے اچھے دن کے جو خواب دکھائے تھے، وہ ابھی تک پورے نہیں ہوئے۔ اس لئے نفیس فرماتے ہیں:

نفیسؔ اچھے دنوں کا خواب پورا ہو نہیں پایا
مگر دل میں تمنا آج بھی کروٹ بدلتی ہے

☆

آپ نے کہا تھا یہ، اچھے دن بھی آئیں گے
پھر بھی ظلم و نفرت کا، ہر طرف نظارا ہے
اچھے دن کے آنے کا انتظار کیا کیجیے
یہ سیاسی دعوے ہیں، کھوکھلے بھی ہوتے ہیں

اس کے باوجود، موصوف کی مثبت سوچ (positive thinking) ملاحظہ فرمایئے:

اچھے دن کے سپنے تو، روز وہ دکھاتے ہیں
تم برے دنوں میں بھی، اپنا حوصلہ رکھنا

ملک کی سیاست کے پہلے بہ پہلو دیگر سماجی مسائل پر بھی نفیسؔ دسنوی کی نظر بہت گہری ہے۔ یہی سبب ہے کہ عصری آگہی پر مبنی ان کے شعروں میں بڑا تنوع پایا جاتا ہے۔ غریبی اور امیری کا تصادم، مختلف قسم کے گھوٹالوں کا تذکرہ، دیش کا مکدر ماحول، بچوں کی محنت (Child labour) کے مضر اثرات، بوڑھے والدین کی خدمت سے نوجوانوں کا گریز کرنا، زن و شوہر دونوں ملازمت کرنے کی وجہ سے بچوں کو توجہ نہ دینا، بیٹیوں کی بہ نسبت بیٹوں کو زیادہ اہمیت دینا، بچوں کے ہاتھوں مین قلم کے بجائے بموں کا ہونا------ غرض معاشرے کی کون سی برائی ہے جو نفیسؔ کی فنی گرفت

سے باہر ہے؟ آج کے بہت سے شاعروں (خصوصاً مشاعرے کے شاعروں) کے یہاں ان تمام مسائل کے جستہ جستہ نشان دہی ضرور ہوتی ہے لیکن کسی ایک شاعر کے یہاں بیک وقت اتنے سارے موضوعات کا احاطہ کرنا بہت کم کہیں اور نظر آتا ہے۔ نفیسؔ کے کلام سے ذیل کی مثالیں میرے اس قول کی تصدیق کے لئے کافی ہوں گی:

(۱) امیری کی بہ نسبت غریبی کو فوقیت دینا:

شہنشاہی سے ملتا ہے، نہ سرداری سے ملتا ہے
سکونِ دل تو غربت میں بھی خود داری ملتا ہے

☆☆

ہمیشہ دن کو دن اور رات کو ہم رات لکھیں گے
کریں گے جھوٹ کی تردید، سچی بات لکھیں گے
ہمیں کیا آزمائے گی امیرِ شہر کی دولت
ہم اپنی مفلسی کو وقت کی سوغات لکھیں گے

(۲) روزافزوں گھوٹالوں کا تذکرہ:

معدوں کے سبز باغ دکھائے گا کب تلک
ہر روز سر اٹھائے گھٹالوں کی بات کر

(۳) ملک کی مکدر فضا پر اظہارِ استعجاب:

وہ تو دیتے رہے پیغام محبت کا، مگر
ہو گیا دیش کا ماحول مکدر کیسے

(۴) بچوں کی اہمیت اور ان سے ان کا بچپن چھن جانا:

نفیسؔ اصل میں ہے وہی رشکِ جنت
کہ جس گھر میں بچوں کی کلکاریاں ہیں

☆

آج اپنے بچوں کا، کھو گیا ہے بچپن بھی
بوجھ سے مشقت کے، خم دکھائی دیتے ہیں

(۵) بوڑھے ماں باپ کی خدمت سے گریز:

والدین کی خدمت لازمی ہے بچوں پر
وہ اگر نہ ہوں راضی، رحمتیں نہیں ملتیں

(۶) ماں باپ دونوں برسرِ ملازمت ہوں تو بچوں پر بُرے نفسیاتی اثرات:

والدین بے بس ہیں منصبی فرائض سے
ننھے منے بچوں کو شفقتیں نہیں ملتیں

(۷) بیٹوں اور بیٹیوں کو یکساں درجہ دینا ضروری:

دونوں اس کی رحمت ہیں، بیٹیاں بھی، بیٹے بھی
امتیاز کرنا بھی ایک کارِ مہمل ہے

(۸) بچوں کے ہاتھوں میں قلم کے بجائے بموں کا ہونا:

دور ہے تشدد کا، طفلِ نو کے ہاتھوں میں
اب قلم نہیں ملتے، بم دکھائی دیتے ہیں

(الحاج) نفیس دسنوی صوم وصلواۃ کے پابند مذہبی رجحان کے آدمی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں ایک طرف وہ اپنی شاعری میں اسلامی تلمیحات کا بار بار استعمال کرتے ہیں، وہیں دوسری طرف اپنے اسلاف کے کاناموں پر بھی فخر کرتے ہیں، لیکن غیروں کو نفرت کی نظر سے دیکھے بغیر۔ اسلامی تلمیحات پر مبنی یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

چٹائی تھی کہ وہ اک تختِ شاہی
جہاں کو اس پہ حیرانی بہت ہے
جلا دیتے ہیں ساحل پہ سفینہ
روایت اپنی لاثانی بہت ہے

ان اشعار میں کسی فرد کا نام نہیں ہے۔ پھر بھی یہ اشعار پڑھتے ہی یا سنتے ہی شاعر کا اشارہ فوراً ہمارے

ذہن کی تہہ تک سیدھی رسائی حاصل کر لیتا ہے اور ہم ان اشعار سے لطف وحظ اٹھانے لگتے ہیں۔

یہ انگریزوں کے سازشی ذہن کا نتیجہ ہے کہ ہندوستان میں اسلامی تاریخ کو مسخ کر کے رکھ دیا گیا ہے۔ پھر بھی بیشتر ہندو بھائی سیکولر ذہن کے مالک ہیں اور اس سیکولر ذہن کی تشکیل میں پرانے صوفیوں اور سنتھوں کے علاوہ رام موہن رائے، دیانند سرسوتی، رام کرشن پرم ہنس، ویویکانند، اروبندو، شری ماں، مہاتما گاندھی، ٹھاکر انوکول چندر، بابا سیر یڈی سائی، بابا ستیہ سائی جیسے دھرم سنسکاریوں اور سماج سدھارکوں کا اہم حصہ رہا ہے۔ لیکن ہندو سماج میں P.N.Oak جیسے لوگ اب بھی موجود ہیں جن کے ذہن میں زہر بھرا ہوا ہے اور جو تاج محل، لال قلعہ اور دیگر اسلامی تعمیرات کو ہندوؤں سے منسوب کرتے ہیں۔ یہاں اس امر کا ذکر بھی ضروری ہے کہ آل انڈیا ہسٹری کانفرنس میں تاریخ دانوں نے پی این اوک کو ایسے ایسے سوالات کیے کہ وہ بغلیں جھانکنے لگا اور بالآخر اس کے تمام مفروضات کو تاریخ دانوں نے مسترد کر دیا۔ لہٰذا نفیسؔ دسنوی اپنے اسلاف کی نشانیوں سے جذباتی لگاؤ کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

یہ مینار و مسجد، یہ محراب و گنبد
ہمارے بزرگوں کی فنکاریاں ہیں

☆

مساجد، گنبد و محراب اور مینار کی صورت
مرے اسلاف کی چاروں طرف اک شان باقی ہے

ہماری زبوں حالی اس لئے ہے کہ ہم نے اپنے بزرگوں کے بتائے ہوئے راستے پر چلنا چھوڑ دیا ہے۔ پھر بھی بزرگوں کی دعائیں ہمارے ساتھ ہیں جس کی وجہ سے ہم اپنے آپ کو محفوظ محسوس کرتے ہیں۔

طوفان گرچہ ہم کو مٹانے پہ ہے تلا
ہم کو مگر بچائے گی اسلاف کی دعا

تو پھر ہم ان بزرگوں کو کیا صلہ دے سکتے ہیں؟

اس کا جواب نفیس دسنوی کی زبانی سنیے:

محبت سے دلوں کو جوڑنے کا کام کرنا ہے
ہمیں اسلاف کی قدروں کو ہر سو عام کرنا ہے

نفیس دسنوی فرقہ بندی کی مسموم فضاؤں سے گھرے ہوئے ہونے کے باوجود امن و آشتی، محبت و رواداری کے علم بردار نظر آتے ہیں۔ لہٰذا فرماتے ہیں:

رکھو تم شوق سے رشتہ جنونِ فرقہ بندی کا
ہمارا سلسلہ لیکن رواداری سے ملتا ہے

☆

اسلاف سے ملا ہے محبت کا وہ سبق
دل سے ہمارا درد پرانا نہ جائے گا

☆

مذہب کے امتیاز سے اٹھ کر جئیں نفیس
رکھیں ترانہ ہند کا جاری زبان پر

نفیس دسنوی کو اپنے وطن سے بے پناہ محبت ہے۔ ہونا بھی چاہیے، اس لئے کہ دیش کو آزاد کرانے میں ان کے اسلاف کا بھی بڑا اہم رول رہا ہے۔ چاہے تعصب کی بنا پر آج زمانہ اس کا اعتراف کرے نہ کرے لیکن سچائی بہر حال سچائی ہوتی ہے، اسے ایک نہ ایک دن ابھر کے ضرور سامنے آنا ہے۔ لہٰذا نفیس دسنوی فرماتے ہیں:

یہ نہ سمجھو گلشن پر، صرف حق تمہارا ہے
ہم بھی پھول ہیں اس کے، یہ چمن ہمارا ہے

یہی تو شاعر کا حب الوطنی کا جذبہ ہے جو شاعر سے اس قسم کا شعر کہلاتا ہے:

مانا ہمارے ساتھ ہر اک پل ہے امتیاز
پھر بھی ہمارے ہند سے بہتر جہاں نہیں

یہ شعر پڑھ کر Cowper کا یہ مصرع ہمارے پردۂ ذہن پر رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے، جسے انہوں نے اپنے وطنِ مالوف انگلینڈ کے لئے لکھا تھا:

"With all thy fault I love thee still."

جن احباب نے عبدالصمد کے ناول "دو گز زمین" یا منوررانا کی طویل نظم "مہاجر نامہ" کا مطالعہ کیا ہے یا پھر جن بدنصیب مہاجروں پر ہجرت کی بپتا گزری ہے، وہی نفیسؔ کے مذکورہ شعر کی سچائی محسوس کر سکتے ہیں یعنی یہ کہ ہمارے لئے ہند سے بہتر سارے جہاں میں کوئی دوسری جگہ ہی نہیں۔

راقم الحروف کو اس امر کے اعتراف میں کوئی عار نہیں کہ نفیسؔ دسنوی نے "حرفِ جاوداں" کے دور سے نکل کر "لفظ لفظ آئینہ" کے دور تک پہنچتے پہنچتے تغزل آمیز رومانیت سے لے کر سارے عالم کے بنتے بگڑتے، سماجی، اخلاقی، روحانی اور نفسیاتی ماحول کی واقعیت پسندانہ اظہار تک ایک لمبی مسافت طے کی ہے۔ آج کے انسان کا المیہ بیسویں صدی کے اواخر کے المیہ سے الگ ہے۔ اب تو نوعِ انسان کے جینے کے لالے پڑے ہیں۔ نہ جانے کب کسی پاگل کے ہاتھوں میں جوہری ہتھیار آجائے اور اس کے پھٹنے سے سارا کرۂ ارض نیست و نابود ہو جائے۔ غالباً اسی لئے نفیسؔ فرماتے ہیں:

بچا رکھو چراغِ حق کو باطل کی ہواؤں سے
ابھی تو آنے والا اک بڑا طوفان باقی ہے

جس طرح جدید شاعری اور مابعد جدیدیت کے دور کی شاعری میں طنزیہ انداز شادؔ عارفی کی شاعری کے توسط سے در آیا ہے، اسی طرح نفیسؔ دسنوی کی طنزیہ شاعری میں بھی شادؔ عارفی کی آواز کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے جو دیگر مشاعروں والے شاعروں سے انہیں ممیز کرتی ہے۔

جیسا کہ پہلے بتایا گیا ہے، نفیسؔ دسنوی کا ترنم بہت دلکش ہے، جس کی وجہ سے وہ مشاعروں پر چھا جاتے ہیں۔ میں نفیس کو اس لئے ایک فطری شاعر سمجھتا ہوں کہ ان کے ذہن میں سب سے پہلے مخصوص موسیقی اور ترنم گونجنے لگتا ہے اور اسے گنگناتے ہوئے کوئی مصرع اس سے ہم آہنگ ہو کر بطورِ الہام و القاء ان کے دل میں اترتا ہے تو ایک ہی نشست میں پوری غزل مکمل ہو جاتی ہے۔

صرف یہی نہیں ، بلکہ یہی کیفیت ان پر کئی دنوں تک طاری رہتی ہے۔ اس لئے اُسی بحر و وزن میں الگ الگ ردیف و قافیہ کے ساتھ کئی غزلیں ہو جاتی ہیں۔ یہی حال میں نے ’’کلیاتِ اقبال‘‘ میں دیکھا ہے۔ اقبالؔ بھی موسیقی و ترنم کے بڑے رسیا تھے۔ ان کے ذہن پر کوئی مخصوص آہنگ و ترنم حاوی ہوتا تو کئی دنوں تک ان کے ذہن میں یہ گونجتا رہتا اور وہ اسی بحر و وزن میں کئی نظمیں کہہ ڈالتے۔ نفیسؔ دسنوی کو غزل کے لئے بحرِ ہزج مثمن اشتر (یعنی فاعلن مفاعیلن ، فاعلن مفاعیلن) اور قطعات کے لئے بحرِ ہزج مثمن سالم (یعنی مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) بہت زیادہ مرغوب ہیں۔ زیرِ نظر مجموعے میں کُل ۸۳ غزلوں میں سے ۳۷ غزلیں بحر ہزج مثمن اشتر میں اور کُل ۴۵ قطعات میں سے ۳۷ قطعات بحر ہزج مثمن سالم میں ہیں۔ مذکورۂ بالا دونوں بحروں کے بعد بحرِ مضارع مثمن مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) ، بحرِ رمل مثمن مخبون محذوف (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) ، بحرِ مجتث مثمن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) کے علاوہ کئی دیگر مترنم بحروں میں بھی موصوف نے طبع آزمائی کی ہے۔

اب آیئے ، نفیسؔ دسنوی کے ان اشعار کی جانب جن سے خواص متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ ایسے اشعار میں فکر و نظر کا انوکھا پن نیز تشبیہات ، استعارات اور علامات کے استعمال میں چابک دستی کا عمل اور پیکر تراشی میں انفراد پہلی نظر میں باشعور قارئین کو اپنی جانب متوجہ کر لیتا ہے۔ اس قسم کے چند اشعار بطورِ نمونہ درج ذیل کیے جاتے ہیں:

سبھوں نے دیکھی ہے شبنم گلوں کے عارض پر
مگر شرارہ تہہِ سنگ کس نے دیکھا ہے
نہ کارواں کا بھروسہ ، نہ راہبر کا یقیں
کچھ اس طرح سے کٹا درد کا سفر تنہا

☆

بدگمانی کی بھی حد ہے کہ مرے ہاتھوں میں
برگِ گل کو بھی سمجھ بیٹھے ہو خنجر کیسے

☆

اپنے کردار میں رکھتے ہیں گلوں کی خوشبو
ہم مہک بن کے فضاؤں میں بکھر جاتے ہیں

☆

پتھر تراشنے کا ہنر جس میں کچھ نہیں
دنیا نے اس کو وقت کا آزر سمجھ لیا

☆

جزیرے غرق ہوتے جا رہے ہیں
سمندر نے کوئی انگڑائی لی ہے

☆

شجر جو سوکھا ہوا ہے اس پر نہیں توجہ
کرم ہے اس پر جو شاخ خود ہی ہرا بھرا ہے

جس طرح رُبندر ناتھ ٹھاکر کی شاعری کو سمجھنے کے لئے رُبندر سنگیت کو اور قاضی نذرالاسلام کی شاعری کو سمجھنے کے لئے نذرل کے سنگیت کو سمجھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا ضروری ہے، اُسی طرح سید نفیسؔ دسنوی کی شاعری سے محظوظ ہونے کے لئے ان کے مخصوص ترنم کی مٹھاس سے بھی شرابور ہونا لازمی و لابدی ہے۔ سید نفیسؔ دسنوی عوام اور خواص دونوں میں یکساں طور پر مقبول ہیں۔ امید ہے کہ ان کا یہ تازہ مجموعہ ”لفظ لفظ آئینہ“ لفظوں کو معانی کے نیے نیے پیرہن پہنا کر شاعر کے روشن مستقبل کا آئینہ دار ثابت ہوگا۔

حرفِ حق

شمس الحق شمسؔ

فرصت کے لمحوں میں اکثر سوچتا ہوں کہ آج اقبالؔ زندہ ہوتے تو کیا وہ بین الاقوامی سیاسی انتشار، فطرت کے اصول و قوانین پر انسان کی دست درازیاں، زیر دستیوں کی چیرہ دستیاں، صیہونی طاقتوں کے عروج کے زمانے میں امتِ مسلمہ پر ڈھائی جانے والی ستم رانیاں، ماس میڈیا کے ذریعہ پیغمبرِ اسلام کے خلاف کی جانے والی بہتان طرازیاں، غلط بیانیاں اور پھر مظلوموں کا

تنازع للبقا کے اصول پر تشدد پسند ردِ عمل پر اترا آنا دیکھ کر بے چین نہیں ہو جاتے؟ کیا ’جمہوریت‘ لینن کے حضور میں، نیا شوالہ، تصویرِ درد، سرمایہ و محنت، قسمت نامۂ سرمایہ دار و مزدور (فارسی)، نوائے مزدور (فارسی)، جیسے عصری مسائل پر قلم اٹھانے والا شاعر کبھی خاموش بیٹھ سکتا تھا؟ کیا وہ اپنی ذات میں ڈوب کر لالۂ صحرا، آفتاب، خفتگانِ خاک سے استفسار، والدہ مرحومہ کی یاد میں جیسی نظموں کی تخلیق پر اکتفا کرتا اور موجودہ حیات کی پیچیدگیوں کا عملی حل اپنے فلسفۂ خودی میں تلاش نہ کرتا؟ وہ تو گرد و پیش کے چھوٹے چھوٹے مسائل پر بھی غور کرنے والا، عزم و عمل پر یقینِ کامل رکھنے والا اور تگا پوئے دمادم میں خون گرم رکھنے کا بہانہ ڈھونڈنے والا شاعر تھا۔ اس کے رجائی آہنگ نے اس کے فوراً بعد آنے والی ترقی پسندوں کی نسل کو تو متاثر کیا ہی، لیکن جدیدیوں کی قنوطیت پسندی کے دور میں بھی اس رجائی آہنگ کی لو شبِ تاریک کو خنک ہواؤں کے جھونکوں سے فلسِ ماہی کے رہ رہ کے چمکنے بجھنے کی طرح جلتی بجھتی رہی، پورے طور پر گل نہ ہوئی۔ یہ لو بہر حال زندہ رہی، بلکہ ابھی بھی زندہ ہے۔ در اصل اقبال کی شاعری بیک وقت کئی طرح رجحانات کا منبع تھی۔ ان میں سے کئی رجحانات آگے بڑھ گئے، کئی پیچھے رہ گئے، کئی وقتی طور پر دب گئے اور دبے ہوئے رجحانات پھر سے نئے انداز سے ابھر کر سامنے آئے۔ اس طرح یہ سلسلہ چلتا رہا۔ ایسا ہر بڑے شاعر اور ہر بڑی شاعری کے ساتھ ہوتا آتا ہے۔ یہ کوئی نئی بات نہیں۔ البتہ اتنا باور کرانا چاہوں گا کہ کسی ادب کا کوئی بھی نیا رجحان ایک دفعہ وجود میں آنے کے بعد کبھی منہا یا معدوم نہیں ہوتا بلکہ موجِ تہہ نشیں کی طرح آنے والی نسل کے تحت الشعور اور لاشعور میں بل کھاتا ہوا کسی نہ کسی طرح اپنے وجود کا احساس دلاتا رہتا ہے اور موقع پاتے ہی ابلتے ہوئے لاوے کی طرح پھر سے سطحِ زمین پر پھوٹ پڑتا ہے۔

اقبال کے متعدد الابعاد جہتوں میں سے ان کی فلسفیانہ شاعری کا نہ تو کوئی متبادل جواب پیش کر سکا، نہ اس روایت کو کوئی آگے بڑھا سکا۔ البتہ ان کی فطری، تاثراتی نیز حب الوطنی سے لبریز نظموں کا اثر دیرپا اور دور رس ثابت ہوا اور ابھی تک یہ نظمیں اردو کے تخلیق کاروں کے لئے مینارۂ نور ثابت ہو رہی ہیں۔ ترقی پسندوں نے ”سرمایہ اور محنت“ ”نوائے مزدور“ ”سرمایہ دار و مزدور“ جیسی نظموں کو اپنا قطب نما بنایا۔ ایک طرف ترقی پسندوں نے:

جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہ ہو روٹی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلادو

جیسے شعر میں جدلیاتی مادیت کا سراغ لگایا تو دوسری طرف اکیسویں صدی میں ابھرنے والی نئی نسل کا احتجاجی لب ولہجہ اپنے آپ کو اس شعر کے آتشیں لہجے سے بہت قریب پا رہا ہے۔ دراصل بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں ہندوستان کی تقریباً ہر علاقائی زبان میں جہاں ''دلت لٹریچر''، اور ''دلت شاعری'' کا بول بالا ہے، وہیں اس کی جدید ترین شاعری میں ایک نیا احتجاجی لب ولہجہ بھی ابھر کر سامنے آیا ہے جو اپنے پیش رووں سے مختلف ہے۔ اردو میں اقبالؔ کا مذکورۂ بالا شعر نئے احتجاجی لب ولہجہ کا پیش خیمہ ثابت ہوا ہے۔

اقبالؔ کی شاعری کا ایک بہت اہم رجحان ہے ملّی شاعری جو ملتِ اسلامیہ کی خودی، خوشنودی، خود اعتمادی اور خودداری کو ابھارنے کے لئے وقف تھی۔ یہی رجحان اقبالؔ کو بہت عزیز تھا اور اسی کو مقبولِ عام بنانے کے لئے اور قوم وملت میں نئی ولولہ انگیزی بیدار کرنے اور ایک نئی روح پھونکنے کے لئے انہوں نے اپنی عمرِ عزیز کا بہت بڑا حصہ صرف کر دیا تھا۔ یہ رجحان اقبال کے یہاں اچانک نہیں ابھرا، بلکہ اس کا تسلسل حالیؔ، سرسید، محمد حسین آزاد، اکبر الہ آبادی اور شبلیؔ کے یہاں دریافت کیا جاسکتا ہے۔ یوں تو اقبالؔ کا شعری رویہ ہم عصروں اور آنے والی نسلوں پر کئی طرح سے اثر انداز ہوا، لیکن ان کی ''مقصد آمیز شاعری'' سے دو ادبی سوتے جاری ہوئے (ا) ترقی پسند تحریک (اا) تعمیر پسند تحریک۔ ترقی پسند تحریک اپنے تنظیمی امور نیز اپنے منشور میں ہر شعبۂ ادب کو محصور کرنے کی وجہ سے کافی بحث میں رہی اور اس نے زمانے کے بہترے نوجوان قلم کاروں کو متوجہ ومتاثر کیا۔ تعمیر پسند تحریک دراصل اسلام اساس تحریک تھی جس میں اعلیٰ مقصدِ حیات پر زور دیا گیا اور اسلام کے اعلیٰ کردار پر مبنی ادب کے فروغ کا بیڑا اٹھایا گیا۔ ''فرہنگِ ادبیات'' کے مصنف سلیم شہزاد کے الفاظ میں ''دوسری جنگِ عظیم کے زمانے میں افکار وعلوم کے احیاء کے ساتھ ہندوستان میں بہت سی تہذیبی وثقافتی تحریکیں بھی روبعمل ہوئیں۔ ادارۂ ادبِ اسلامی ان میں سے ایک حلقے کا نام ہے جو ۱۹۴۸ء میں قائم کیا گیا۔ اس کے سر رشتے سرسید، حالی اور شبلی کی اصلاحی تحریکوں سے بھی ملتے ہیں۔ ادارے کے فنکار لغویت، بے مقصدیت، مادیت، لادینیت اور فحاشی کے خلاف ادبی اصناف

کے استعمال کو جائز قرار دیتے ہیں اور اپنی تحریکوں سے مثبت معنوت، تعمیر پسندی، علمی افادیت، دینی تفکر اور عصمت وحیا کے اخلاقی نظریات کی تبلیغ کرتے ہیں۔۔۔ نعیم صدیقی، اصغر علی عابدی، حمید اللہ صدیقی، ابنِ فرید، عبدالمغنی، ماہر القادری، محمود فاروقی، عامر عثمانی، نجات اللہ صدیقی، مولانا صلاح الدین احمد وغیرہ اس ادارے کے روحِ رواں رہے۔ محمد حسن عسکری اور سلیم احمد نے بھی اس کی ہم نوائی کی ہے (فرہنگِ ادبیات صفحہ ۲۴)۔ ترقی پسندوں اور جدیدیوں کے شور وغوغا کے درمیان تعمیری ادب کی آواز دب کر رہ گئی۔ ایسے لوگوں کی تعداد اب بھی بہت کم ہے جو ملتِ اسلامیہ کا درد دل میں رکھتے ہوں اور اس درد کو سینے میں دبائے ہوئے شعر وادب کی تخلیق کرتے ہوں۔ گزشتہ بیس پچیس سالوں سے ہندوستان میں نعتیہ مجموعے کثرت سے چھپ رہے ہیں، لیکن اس قسم کے ادب کو تعمیر پسند سے زیادہ روحانیت پسند اور تقدیسی کہنا مناسب ہوگا۔

مذکورۂ بالا طول کلامی کا حاصلِ مقصد یہ ہے کہ بہت دنوں کے بعد شمس الحق شمسؔ ''حرفِ حق'' کی شکل میں تعمیر پسند شاعری کا عمدہ نمونہ لے کر ہمارے سامنے آئے ہیں۔ یہ عام شعری مجموعوں سے ہٹ کے ایک الگ قسم کا شعری مجموعہ ہے اور اسے کسی ثقہ اور سکہ بند ادبی نظریہ کی عینک پہن کر دیکھنا مناسب نہ ہوگا۔ شمسؔ کی شاعری کی تہہ تک پہنچنے کے لئے ان کے فکری، نظریاتی پس منظر کو سمجھنا ضروری ہے۔ موصوف دینِ حق کے پیرو ایک سچے مسلمان بھی ہیں اور ہندوستان کے ایک ذمہ دار شہری بھی۔ انہیں تہذیبِ عالم کو مسلمانوں کے عطیہ ہائے گراں مایہ کا عرفان بھی ہے، ملک کی آزادی میں (بلکہ آزادی کے بعد بھی) مسلمانوں کی قربانیوں کا احساس بھی۔ ایک طرف بین الاقوامی سیاست پر ان کی نظر گہری ہے تو دوسری طرف ملکی سیاست اور اس کے درپیش مسائل پر۔ دونوں سطحوں پر مسلمانوں کی زبوں حالی ان کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہیں۔ اس کے نتیجے میں دل و دماغ پر جو گہرے نقوش مرتسم ہوتے ہیں، وہ ان کی شاعری پر جا بجا اثر انداز ہوتے رہتے ہیں،۔ یہی بات ان کو حق گوئی کی طرف مائل کرتی ہے اور یہ حق گوئی کبھی دھیمے دھیمے لہجے میں تو کبھی تلخ نوائی کے ساتھ احتجاجی لب ولہجہ کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔ غالباً اسی وجہ سے کہتے ہیں:۔

حق بات کے اظہار کی تاثیر سے ڈر کر
سقراط کو تم زہر پلانے پہ تلے ہو

(فرقہ پرستوں سے سوال)

گماں جن پر تھا حق کا آج وہ باطل نظر آئے
مسیحا جن کو سمجھا تھا وہی قاتل نظر آئے

مغربی ممالک کی مادہ پرستی کو اسلام کی روحانیت پسندی سے بہت خطرہ ہے۔ اس وجہ سے وہاں اسلام کے خلاف طرح طرح کی سازشیں رچی جا رہی ہیں، طرح طرح کے جال پھیلائے جا رہے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ مسلمانوں کے درمیان کا باہمی اختلاف ان سازشوں کو کامیاب ہونے میں معاون ثابت ہو رہا ہے اور خود مسلمانوں کو یا تو اس کی خبر نہیں یا ہے بھی تو وہ مصلحت کوشی کی بنا پر سب کچھ جان کر انجان بن رہے ہیں۔ اسی تناظر میں غور کیجیے کہ شمسؔ بین الاقوامی سیاست کا منظر نامہ کس طرح پیش کرتے ہیں۔

مشرقِ وسطیٰ میں خطرہ بڑھ گیا ہے جان لے
سب کی آنکھوں میں ہے نقشہ جنگ کے امکان کا

☆

یہ خبر پہنچادے کوئی اہلِ اسرائیل کو
رخ بدل جائے گا اس کے ظلم کے طوفان کا

☆

مغلوب ہیں مغرب سے افغان و عراقی سب
اب ان کے نشانے پر ایران کی باری ہے

☆

اگر مل جائے آزادی کبھی چیچن، فلسطیں کو
تو قصہ ختم ہو جائے گا ظالم کے فسانوں کا

(لہو بہتا ہے)

☆

اے فدائینِ فلسطیں ، تم کو ملت کا سلام
خون سے لکھ دی ہے اپنے حوصلوں کی داستاں

(قوم کے نوجوانو)

عرب کے حکام کے ایمان کی کمزوری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بڑی صاف گوئی سے کام لیتے ہیں:۔

کس بات کا خطرہ ہے شیخوں کی حکومت کو
مغرب کو بلاتے ہیں مکے کی حفاظت کو

(کیسی ہے یہ مجبوری)

دوسری طرف صدام حسین کو شمسؔ اپنا آئیڈیل ہیرو سمجھتے ہیں جنہوں نے باطل کے آگے سرِ تسلیم خم کبھی نہیں کیا، بلکہ اپنے اصول پر آخری سانس تک ڈٹے رہے۔ لہٰذا نظم ’’شیر دل صدام‘‘ میں ان الفاظ کے ذریعہ صدام حسین کی خدمت میں خراجِ عقیدت پیش کرتے ہیں:۔

اہلِ دل ڈرتے نہیں ہیں دہر میں انجام سے
یہ سبق سیکھا جہاں نے شیر دل صدام سے
کربلا کا معرکہ قدرت نے پھر دہرا دیا
جوڑ کر ابنِ علیؓ کا نام اس کے نام سے

جب منتظر زیدی نے بُش پر چپل پھینک کر اپنے دل کی بھڑاس نکالی تو ان کے اس عمل کو سراہتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

اے شمسؔ منتظر نے دکھایا وہ حوصلہ
گویا دلوں میں زندہ ہے صدام کا مقام

(منتظر زیدی کو سلام)

ایک صدام کو تو سولی پر چڑھا دیا گیا۔ لیکن شاعر کو یقین ہے کہ سرزمینِ بغداد سے کئی اور صدام پیدا ہوں گے جو موصوف کے ادھورے مشن کو پورا کریں گے۔ اس لئے کہتے ہیں:۔

یہ تو بادل کے پھٹنے کی آواز ہے
یہ تو طوفان آنے کے آثار ہیں
خونِ بغداد کا لینے بدلہ یہاں
پیدا ہوں گے کئی اور صدام ابھی

(تپتا صحرا لہو پھر اگلنے کو ہے)

اپنے پیش رو دیگر تعمیر پسند شاعروں کی طرح شمسؔ کو تاریخِ اسلام کے ماضی پر فخر ہے، کیونکہ تاریخِ عالم اس بات کی شاہد ہے کہ مغربی رناساں سے صدیوں پہلے مسلم سائنس دانوں نے جو سائنسی اکتشافات کئے تھے، ان کے بغیر اکیسویں صدی کی اس سائنسی ترقی کا تصور بعید از قیاس تھا۔ ماضی میں جہاں جہاں اسلامی حکومتیں پھیلتی گئیں، وہاں وہاں امن و انصاف قائم کرنے کی کوشش کی گئی اور ذمیوں کے حقوق کا خاص خیال رکھا گیا۔ صرف یہی نہیں بلکہ بانئ اسلام کے احکام کے مطابق دار الحرب میں بھی مسلمانوں نے اپنے اپنے دور کے غیر مسلم حکمرانوں سے وفاداری برتتے ہوئے جذبۂ حب الوطنی کا ثبوت فراہم کیا۔ ہندوستان کے مسلمان بھی جنگِ آزادی میں کسی طرح پیچھے نہیں رہے اور ان کی قربانیوں پر بھی شمسؔ کو بجا طور پر فخر حاصل ہے۔ شاعر کا کہنا ہے کہ ہندوستان کا مسلمان کبھی بھی ملک و طن کا غدار نہیں رہا۔ بین الاقوامی صیہونی سازشوں کے تحت اسے بدنام کیا جا رہا ہے۔ اسلام امن و سلامتی کا مذہب ہے، لیکن دنیا میں امن و آشتی قائم کرنے کے لئے انصاف پسندی کا ہونا ضروری بھی ہے اور فطری بھی۔ نکسلیوں اور ماؤ وادیوں کی مثالیں شاعر کے سامنے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ لوگ تو سلمان نہیں ہیں۔ صرف مسلمانوں کو دہشت گرد قرار دینا حقیقت سے روپوشی اختیار کرنے کے مترادف ہے۔ اب آیئے مندرجۂ بالا حقائق کے تناظر میں شمسؔ کے کلام کا مطالعہ کریں:۔

عظمتِ اسلام:۔

غبارِ رہ گزر میں گم ہوا ہے کارواں تو کیا
نقوشِ راہِ منزل کی ابھی پہچان باقی ہے
ہمیں بدنام کرنا دہر میں آساں نہیں اتنا
زمانے پر ابھی اسلام کا احسان باقی ہے

ہماری کامیابی کی بشارت ہے حدیثوں میں
زمانے میں محمد ﷺ کا ابھی فرمان باقی ہے (نظم۔ باقی ہے)

مسلمانوں کی وطن دوستی اور وفا شعاری:۔

جذبۂ حب الوطن شامل ہے اپنے خون میں
سبز اور شاداب ہے ہم سے وطن کا گلستاں
اے وطن اب بھی ہے زندہ سرفروشی کا چلن
جاں نچھاور تجھ پہ کرنا ہی ہماری شان ہے

☆

یہ رنگ و نکہت، گلوں کی رونق وطن میں قائم ہے اپنے دم سے
ہزاروں سالوں سے اس زمیں کو لہو ہم اپنا پلا رہے ہیں

☆

اپنے خوں سے ہم نے شادابی عطا کی دیش کو
خوب بدلہ دے رہے ہو آج اس احسان کا

عدمِ انصاف کی مذمت:۔

ہے خاموش ہر کوئی ظلم و ستم پر
زمانے کی مجبوریاں دیکھتا ہوں
ہے انصاف بھی آج خاموش کتنا
میں منصف کی خاموشیاں دیکھتا ہوں
اگر انصاف مل جائے سبھی مظلوم و بے بس کو
تو دہشت گردیاں کھو جائیں گی گم گشتہ راہوں میں

شمس الحق شمس کے لئے سب سے زیادہ تکلیف وہ امتِ مسلمہ کا باہمی اختلاف ہے جو انانیت پسندی، خود غرضی، مصلحت کوشی اور ضعفِ ایمان پر منتج ہے۔ اس کا بہت آسان حل رسول اللہ ﷺ نے حجۃ الوداع کے آخری خطبے کے دوران بتا دیا تھا کہ ''ہر مسلمان دوسرے مسلمانوں کا بھائی

ہے اور تمام مسلمان آپس میں بھائی بھائی ہیں...... میں تمہارے لئے ایک قیمتی شے چھوڑ جا رہا ہوں۔ تم اگر اسے مضبوطی سے پکڑے رہو گے تو ہرگز گمراہ نہیں ہو گے، وہ ہے اللہ کی کتاب یعنی قرآن مجید"۔ اب سارے جہاں کے مسلمان اس فرمان کو بھلا بیٹھے ہیں جس کی وجہ سے غیر قوموں کو امتِ مسلمہ پر حاوی ہونے کا موقع مل جاتا ہے۔ لہٰذا شمسؔ فرماتے ہیں:۔

فتنے ہیں بپا ہر سو برباد ہمیں کرنے
آپس کی لڑائی اب اسلام پہ بھاری ہے
یہ ایک حقیقت ہے تم خوب سمجھ لینا
مسلک کی لڑائی میں ملت کی تباہی ہے

خدا جانے کہاں لے جائے مسلک کا ہمیں جھگڑا
مسلماں کو مسلماں بھی تو اب کافر نظر آیا
الجھ کر مسلکی فتنوں میں اب ہم
خود اپنوں سے عداوت کر رہے ہیں

شمسؔ کا خیال ہے کہ سبھی مسالک ایک ہی منزلِ عرفان کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ اس لئے مسلکی جھگڑوں میں الجھنا تضیع اوقات ہے۔ لہٰذا فرماتے ہیں:۔

سبھی مسلک کی باتوں میں چھپی ہے منزلِ عرفان
پھر اپنا وقت کیوں برباد ہو مسلک کی باتوں میں

شمسؔ قنوطیت اور سقیم جذبات کے شاعر نہیں، عزم و عمل کے شاعر ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کا کلام پڑھ کے ہماری رگوں میں گرم لہو کی سرسراہٹ محسوس ہوتی ہے۔ شاعر کی طرح ہم بھی ساحل سے طوفان کا نظارا کرنے کے بجائے سطحِ آب پر آگ لگا کر اس میں کود پڑنے کا حوصلہ کرنے لگتے ہیں:۔

کہیں جستجو نہ ہو رائگاں نئے انقلاب کی راہ میں
جو لگا دے پانی میں آگ کو مجھے اس نظر کی تلاش ہے

اگر ہو حوصلہ کامل، بدل جاتی ہیں تقدیریں
ہماری سربلندی کا ابھی امکان باقی ہے

(نظم ''باقی ہے'')

دل کے ہر درد کو اوروں سے چھپائے رکھنا
عزم و ہمت کا دیا دل میں جلائے رکھنا

چنداور روح افزا اشعر ملاحظہ فرمائیں:۔

ہم لائیں گے اک دور نیا پھر سے جہاں میں
مظلوم کے چہرے پہ اداسی نہ رہے گی
مرجھا گیا ہے پھول جو دہشت کی دھوپ میں
شبنم سے دھل کے آج وہ پھر مسکرائے گا
شمسؔ آندھیاں اک دن خود ہی ہار جائیں گی
اک چراغ بجھتا ہے سو چراغ جلتے ہیں

اس مضمون کے آغاز میں شمسؔ کے جس احتجاجی لہجے کا ذکر کیا گیا ہے، اس کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں:۔

دشمنوں کے واسطے ہم موت کی للکار ہیں
ظالموں سے ہر ڈگر پر برسرِ پیکار ہیں
ظلم کا نام و نشاں یکسر مٹانے کے لئے
ظالموں کے سر پہ ہم لٹکی ہوئی تلوار ہیں
سنا کر داستانِ زخمِ دل سارے زمانے کو
سبھی بجھتے ہوئے احساس کو شعلہ بنادیں گے

(نظم ''ہمارا عزم'')

سنامی کی بپھری ہوئی لہر ہوں
ڈبو دے جو ظالم کو وہ قہر ہوں

(مثنوی۔ مجاہد کی پکار)

اٹھا نہ کوئی جہاں میں محشر، میں سوچتا ہوں یہ شمسؔ اکثر
جو شیر سوئے ہوئے ہیں اب تک، انہیں وہ پھر سے جگا رہے ہیں

(نظم "سلگتے جذبات")

یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ اس قسم کی شاعری میں فکری لے ہوتی ہے، مگر مفکرانہ گہرائی نہیں ہوتی۔ ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ عروسِ شاعری "وہ بتِ ہزار شیوہ" ہے جو طرح طرح کے جلوے لئے ہوئے ہمارے سامنے نمودار ہوتی ہے۔ مذکورۂ بالا قسم کی شاعری بھی اس کا ایک جلوہ ہے۔ سنسکرت شعریات کے مطابق نو قسم کے رسوں میں یہ شاعری "ویر رس" میں لکھی گئی شاعری ہے۔ شمس الحق شمسؔ کی کامیابی کا راز یہی ہے کہ ماقبلِ تخلیقِ شعر وہ خود جن ذہنی ہیجانات سے دوچار ہوتے ہیں، بعد میں قارئین کو وہ بھی انہیں اضطراری کیفیات میں مستغرق کردیتے ہیں۔ لہجہ چاہے دھیما ہو یا تند و تلخ، تخلیق اس وقت تک شاعری کا درجہ پا نہیں سکتی جب تک اس میں وارداتِ قلبی کی عکاسی نہ ہو اور پھر وارداتِ قلبی کا اظہار براہِ راست بھی ہوسکتا ہے اور "دل کا مطلب استعاروں میں" چھپا کر بھی۔ شمسؔ کے یہاں دونوں قسم کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ پہلی خصوصیات کی مثالیں تو آپ دیکھ چکے۔ دوسری قسم کی شاعری کی چند مثالیں ملاحظہ فرمایئے:۔

منزل کی سمت اڑتے پرندوں کے قافلے
طوفاں کا رخ بدلتے ہی ہشیار ہو گئے
پاس رکھتا تھا جو زیتون کی ٹہنی اے شمسؔ
اس کے ہاتھوں میں یہ شمشیر کہاں سے آئی
کہاں تک برق پھونکے گی ہمارے آشیاں کو
ہر اک ٹہنی ہمارے درد کی شاہد یہاں ہے
بڑے پرخطر ہیں یہ راستے، بڑی دور ہیں ابھی منزلیں
مرے کاروانِ حیات کو نئی رہگزر کی تلاش ہے
یہ نگر جو ہے مرے سامنے جہاں ہر قدم پہ ہیں بتکدے

جو مری جبیں کو دے روشنی اسی سنگِ در کی تلاش ہے

رمز و ایما کی آڑ میں چھپی ''حدیثِ خلوتیاں'' ذیل کی تلمیح میں بھی ملاحظہ فرمائیے:۔

نئی منزل پہ آ کر وہ کھڑے ہیں
ڈبو کے جو سفینہ آ گئے ہیں

غرض کہ شمس الحق شمسؔ کے شعری رویہ کا سلسلہ حالیؔ اور اقبالؔ سے ملتا ہے، جیسا کہ ان کے اس شعر سے ظاہر ہے:۔

قوم کو بیدار کرتے تھے جو شاعر اب کہاں
شمسؔ تم اقبالؔ و حالیؔ کو کہاں سے لاؤ گے

یہ الگ قسم کی شاعری ہے جس سے لطف اندوز ہونے کے لئے ایک الگ قسم کا شعری ذوق، شعری مزاج چاہئے۔ ''حرف حق'' نئے بین الاقوامی اور قومی مسائل کے تناظر میں تعمیر پسند شاعری کا ایک نمائندہ انتخاب ہے۔

یوں تو ہر ماہ غزلوں، نعتوں اور نظموں پر مبنی شعری مجموعے کثرت سے شائع ہوتے رہتے ہیں، لیکن ''حرفِ حق'' کی طرح کے مجموعے کہاں چھپتے ہیں؟ اور پھر شمس الحق شمسؔ کی طرح دل میں ملک وقوم کا درد رکھنے والے شاعر ہندوستان بھر میں کتنے ہیں؟ حالانکہ موصوف کی اصلاحی، اخلاقی اور ملی شاعری ملتِ اسلامیہ کے جدید تر مسائل سے وابستہ ہے، لیکن امید ہے کہ اس شاعری کی آفاقیت غیر مسلم انصاف پسند قارئین کو بھی متاثر کرتے ہوئے انہیں غور و فکر پر مہمیز کرے گی، کیوں کہ بابا فرید گنج شکر کے دور سے لے کر اب تک اردو زبان اپنا سیکولر کردار نباہتی آ رہی ہے۔ امید ہے کہ ''حرفِ حق'' کے مطالعہ سے اکیسویں صدی کے جدید تر شعراء اپنی بے حسی کے خول سے باہر نکل کر بین الاقوامی سطح پر جلوہ پذیر ہونے والے واقعات و واردات سے آنکھیں دوچار کرنے اور اپنے اپنے مخصوص انداز و پیرایۂ بیان میں ان مسائل کو اپنے فن کی گرفت میں لانے کی کوشش کریں گے۔ سب دانشور اور اہلِ فکر و نظر اگر یکساں یا کم از کم متوازی طور پر سوچنے لگیں تو شمسؔ کا یہ خواب پورا ہونے میں شاید زیادہ وقت نہ لگے:

ستارہ صبح کا نکلا سویرا ہونے والا ہے
مٹے گی تیرگیٔ شب اجالا ہونے والا ہے

دیوانِ چرخی

(شیخ امین اللہ چرخی)

۱۹۶۰ء کی بات ہے۔ راقم الحروف کو سجاد ظہیر صاحب سے کمیونسٹ آفس، واقع آصف علی روڈ، نئی دہلی میں کئی بار ملاقات کا شرف حاصل ہوا تھا۔ پہلی ملاقات میں انہوں نے مجھ سے پوچھا ''اُڑیسہ کے کسی شاعر کا شعری مجموعہ چھپا ہے''؟ اُس وقت امجد نجمی کا شعری مجموعہ ''طلوعِ سحر'' زیورِ طباعت سے آراستہ نہیں ہوا تھا۔ البتہ والد صاحب مولوی رحمت علی رحمت سے بچپن میں سن رکھا تھا کہ انیسویں صدی میں اُڑیسہ کے دو پرانے شاعروں کے شعری مجموعے چھپ چکے ہیں، عبدالمجید بھوپاں حیا کا ''دیوانِ حیا'' اور امین اللہ چرخی کا ''دیوانِ چرخی''۔ چرخی کا ایک قطعہ مجھے یاد تھا جسے میں نے سجاد ظہیر صاحب کو سنایا۔ وہ قطعہ یہ تھا:

عاشق ہو اگر دل بُتِ عیار پہ دے دو
جان اپنی تم اک جلوۂ دلدار پہ دے دو
دے دو خرد و ہوش کو اک ناز پہ اس کے
اور صبر و سکوں زلف کے ہر تار پہ دے دو

یہ قطعہ سن کر سجاد ظہیر صاحب پھڑک اٹھے۔ متعجب ہو کر بولنے لگے ''اُڑیسہ میں ایسے شاعر گذرے ہیں؟'' میں نے کہا ''جی ہاں'' ''اُڑیسہ میں صرف دو فی صد لوگ اردو بولتے ہیں، لیکن یہاں چار سو سال سے اردو شاعری کی روایت مسلسل اور مستحکم رہی ہے''۔

''دیوانِ چرخی'' کا صرف ایک مطبوعہ نسخہ میری نظر سے گزرا ہے۔ میرے ایک ہم جماعت اور دوست سید عبدالکلام نے قصبۂ معصوم پور، ضلع کٹک سے اسے لاکر پروفیسر منظر حسن دسنوی (شعبۂ اردو و فارسی راونشا کالج، کٹک) کی نذر کیا تھا۔ اسی نسخے سے راقم الحروف، ڈاکٹر حفیظ اللہ نیول پوری اور دیگر اسکالر وقتاً فوقتاً استفادہ کرتے رہے ہیں۔ منظر صاحب نے زندگی بھر اس نسخے کو اپنے پاس محفوظ رکھا۔ ان کے انتقال کے بعد ان کے تمام فرزند اُڑیا بازار کٹک والے پرانے مکان کو چھوڑ کر سی۔ ڈی۔ اے میں الگ الگ مکان بنا کے وہاں منتقل ہو گئے۔ اس دوران منظر صاحب کی تمام کتابیں ادھر اُدھر ہو گئیں۔ خود میں نے منظر صاحب کے بڑے صاحب زادے سید

شکیل دسنوی (مرحوم) سے دیوانِ چرخی کے اس مطبوعہ نسخے کے بارے میں دریافت کیا تو انہوں نے اس بابت لاعلمی کا اظہار کیا۔ بہر کیف اس مطبوعہ نسخے کا پتہ ابھی تک نہ مل سکا۔ ڈاکٹر حفیظ اللہ نیول پوری نے اپنی کتاب ''اڑیسہ میں اردو'' میں لکھا ہے کہ ''انتہائی تلاش و جستجو کے بعد کشنا نند پور بالوبیسی کے شیخ تجمل علی فہمیؔ کے توسط سے دیوانِ چرخیؔ کا انتہائی بوسیدہ نسخہ راقم الحروف کو حاصل ہوا''۔ جہاں تک میرا اندازہ ہے، ڈاکٹر نیول پوری کا دریافت شدہ نسخہ تلف ہو گیا ہے۔ دیوانِ چرخیؔ کا ایک ناقص قلمی نسخہ حضرت امجد نجمیؔ کی ذاتی لائبریری میں موجود تھا جسے نجمیؔ صاحب نے مجھے عنایت کیا تھا۔ یہ نسخہ فی الحال میری تحویل میں ہے۔ اس قلمی نسخے میں شروع کے ۵۵ صفحات ضائع ہو چکے ہیں۔ باقی صفحہ ۵۶ سے صفحہ ۱۱۶ تک محفوظ ہے۔ اس اثناء میں مشتاق علی، بانی ''نیتا جی میوزیم و لائبریری، کیندرا پاڑہ'' نے مجھے اطلاع دی کہ انہیں دیوانِ چرخیؔ کا ایک قلمی نسخہ دستیاب ہوا تھا، لیکن ۱۹۹۹ء کے طوفان عظیم کی وجہ سے اسے خاصا نقصان پہنچا ہے۔ بہر کیف یہ ناقص نسخہ مذکورہ میوزیم میں موجود ہے۔

اتفاق سے (اڈوکیٹ) ابول الکمال ظفرؔ احمد (جن کا تعلق براہِ راست چرخیؔ کے خاندان سے ہے) کو قصبۂ کشنا نند پور سے دیوانِ چرخی کا ایک مکمل قلمی نسخہ دستیاب ہو گیا۔ ظفرؔ صاحب نے اسے پھر سے چھپوانے کا بیڑا اٹھایا ہے۔

شیخ امین اللہ چرخیؔ تعلقہ کشنا نند پور، پرگنہ بالوبسی، ضلع کٹک (موجودہ ضلع جگت سنگھ پور) کے رئیس اور زمین دار تھے۔ ان کے والد کا نام شیخ رسول بخش اور والدہ کا نام حور النساء تھا۔ شیخ امین اللہ چرخیؔ لاولد تھے۔ ان کے انتقال کے بعد منشی عبدالمجید اور منشی تصدق علی موصوف کی کُل جائداد کے وارث، متولی اور جانشیں ٹھہرے۔ چرخیؔ کی تین پشت تک اردو کے قابلِ ذکر شاعر گزرے ہیں جن کے اسمائے گرامی بالترتیب منشی عبدالمجید مجیدؔ، عبدالرشید قاصرؔ اور عبدالحلیم حلیمؔ ہیں۔ زیرِ نظر کتاب کے مرتب اڈوکیٹ ابوالکلام ظفر احمد جناب عبدالحلیم ہی کے فرزند ارجمند ہیں۔ حلیمؔ ہی کی زبانی سنا گیا کہ چرخیؔ کا خاندانی سلسلہ حضرت معین الدین چشتیؒ کے خلیفہ حضرت قطب الدین بختیار کاکیؒ سے جا ملتا ہے۔ حالانکہ چرخیؔ کے سنِ پیدائش کے بارے میں اب تک کچھ معلوم نہ ہو سکا، پھر بھی ان کے متبنیٰ فرزند منشی عبدالمجید کے اس فارسی شعر سے ان کے سالِ وفات پر روشنی پڑتی ہے:

نحیف عبدالمجید را ایں دعا خدا یا قبول فرما
کہ نامِ چرخی مدام باشد بنامِ نیکو بدہر باقی

"نامِ چرخی مدامِ باشد" سے ابجد کے حساب سے ۱۲۹۶ ہجری (یعنی ۱۸۷۹ء) نکلتا ہے۔ اس اعتبار سے چرخی کو غالب (متوفی ۱۹۶۹ء)، انیس (متوفی ۱۸۷۴ء)، اور دبیر (متوفی ۱۹۷۵ء) کا ہم عصر کہا جا سکتا ہے۔ لیکن چرخی اُڑیسہ کے ایک ایسے دور دراز علاقے میں رہ کر اردو کی خدمت انجام دے رہے تھے، کہ وہ غالب، انیس اور دبیر کے نام سے بھی واقف رہے ہوں گے اس میں شک ہے، ان شعراء سے متاثر ہونا تو دور کی بات ہے۔ چرخی براہِ راست فارسی کی عظیم شعری روایت سے مربوط و منسلک نظر آتے ہیں۔

"دیوانِ چرخی" کا بیشتر حصہ حمدِ باری تعالیٰ پر مشتمل ہے۔ البتہ کہیں کہیں نعتیہ اور غزلیہ کلام بھی پایا جاتا ہے، لیکن اس نوعیت کے کلام پر متصوفانہ رنگِ سخن حاوی ہوتا ہے۔ ڈاکٹر حفیظ اللہ نیولپوری کے پیشِ نظر "دیوانِ چرخی" کا جو مطبوعہ نسخہ موجود تھا وہ بڑے سائز کے ۱۴۰ صفحات پر مشتمل تھا۔ اسے عبدالرشید قاصر (یعنی اڈوکٹ ابوالکام ظفر کے دادا) نے ۱۵/۱ اکتوبر ۱۹۰۷ء کو رضوانی پریس کلکتہ سے شائع کیا تھا۔ "دیوانِ چرخی" کے کاتب ماہ لکھنؤ تھے اور اس پہلے ایڈیشن کی پانچ سو جلدیں شائع ہوئی تھیں۔ پوری کتاب "دیوانِ اول" اور "دیوانِ دوم" اس طرح دو حصوں میں منقسم تھی۔ بقولِ ڈاکٹر حفیظ اللہ نیولپوری "دیوانِ چرخی میں ۲۵۲۰ اشعار پر مشتمل ۲۲۷ غزلیں ہیں۔ دیوانِ اول صفحہ ۱ سے صفحہ ۹۳ تک ہے جس میں ۱۲۹ غزلیں ہیں اور دیوانِ دوم صفحہ ۹۳ سے صفحہ ۱۴۰ تک ہے جس میں ۹۸ غزلیں ہیں"۔

(اُڑیسہ میں اردو، مطبوعہ قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۱ء: دیکھیے صفحہ ۹۲)

"اُڑیسہ کی تاریخِ ادب اردو" میں "دیوانِ چرخی" کی بڑی اہمیت ہے، اس لئے کہ چرخی اُڑیسہ جیسے غیر اردو علاقے کے سب سے پہلے صاحبِ دیوان شاعر ہیں اور "دیوانِ چرخی" صوبۂ اڑیسہ کی جانب سے پوری اردو دنیا کے لئے ایک گراں قدر ادبی تحفہ ہے۔ یوں تو عبدالقادر بیدلؔ، ہردے رام جودت، محمد سلطان راجی، خاتم بہراج پوری سے لے کر اب تک تسلسل کے ساتھ یہاں اردو شعر و ادب کی روایت ملتی ہے، لیکن انیسویں صدی میں یہاں صرف دو اہم "صاحبِ دیوان

شاعر'' گزرے ہیں، شیخ امین اللہ چرخیؔ اور عبدالمجید بھونیاں حیاؔ۔ ''دیوان چرخی'' کو ''حمدیہ دیوان'' اور دیوانِ حیا'' کو نعتیہ دیوان'' کہا جا سکتا ہے۔ یوں تو اڑیسہ میں انیسویں صدی کے اواخر تک بہت سے اردو اور فارسی شعراء کا ذکر آتا ہے، لیکن ان میں سے چرخیؔ اور حیاؔ کے علاوہ کوئی بھی صاحبِ دیوان نہیں تھا۔ البتہ بیسویں صدی کے اواخر میں اکیسویں صدی کے آغاز تک راقم الحروف (کرامت علی کرامتؔ) کے علاوہ محبوب محشرؔ، سید اولاد رسول قدسیؔ اور عبدالمتین جامیؔ کو صاحبِ دیوان شاعر ہونے کا شرف حاصل ہے۔

''دیوانِ چرخی'' کی بہت ساری خصوصیات ایسی ہیں جن کی وجہ سے چرخیؔ ہندوستان بھر کے تمام کلاسیکل شعراء کے درمیان اپنی ایک الگ تھلگ پہچان رکھتے ہیں۔ پہلی بات یہ ہے کہ ہندوستان بھر میں خانقاہوں کے زیرِ اثر عاشقانِ الٰہی کا دعویٰ کرنے والوں کی بہ نسبت عاشقانِ رسولؐ کا دعویٰ کرنے والے شعراء کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ لہٰذا ماضی بعید سے لے کر حال تک ہمارے ادب میں حمدیہ کلام کا سرمایہ نعتیہ کلام کے سرمایہ سے نسبتاً بہت کم ہے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ متقدمین سے لے کر متوسطین اور متاخرین تک اور متاخرین سے لے کر اب تک ''حمدیہ دیوان'' خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ اس وجہ سے پوری اردو دنیا میں ''دیوانِ چرخی'' جیسے ''حمدیہ دیوان'' کی اپنی اہمیت مسلم ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ ''دیوانِ چرخی'' میں جو عربی اور فارسی آمیز اردو زباں استعمال کی گئی ہے، وہ ان کے ہم عصر کسی دوسرے شاعر کے یہاں پائی نہیں جاتی۔ یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ چرخیؔ جو کلام لکھتے تھے، وہ صرف اپنے لئے نہیں لکھتے تھے، بلکہ وہ اڑیسہ کے ایسے قارئین کے لئے ضرور لکھتے ہوں گے، جو اس زبان سے ضرور واقف ہوں گے۔ ہر دور میں کسی بھی زبان کے بولنے اور سمجھنے والوں کے تین طبقے ہوا کرتے ہیں (۱) اعلیٰ طبقہ (۲) درمیانی طبقہ اور (۳) نچلا طبقہ۔ اعلیٰ طبقہ معیاری زبان بولتا ہے جو تحریری یا کتابی زبان سے قریب ہوتی ہے۔ نچلے طبقے کی زبان ان پڑھ اور گنوار لوگوں کی زبان ہوتی ہے جو علاقائی بولیوں کے ساتھ مل کر ایک مخلوط زبان کی حیثیت سے ابھرتی ہے۔ یہ زبان مختلف سماجی اثرات کی وجہ سے زمانے کے ساتھ ساتھ اپنی شکل بدلتی رہتی ہے، ایک جگہ قائم نہیں رہتی۔ ''دیوانِ چرخی'' اڑیسہ میں انیسویں صدی میں بسنے والے اعلیٰ طبقے کی زبان

کی محض نمائندگی نہیں کرتا، بلکہ اس کو پڑھنے، سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے والے طبقے کی موجودگی کا احساس بھی دلاتا ہے۔

تیسری بات یہ ہے کہ چرخیؔ کا الگ تھلگ منفرد اسلوبِ سخن تھا جو ''کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا ایں جاست'' کے مصداق ہر دور کے قاری کو متاثر کرتا رہا ہے۔ چرخیؔ کے اسلوبِ سخن کے تحت ان کے فنی تجربات (Experiments)، علامتی طرزِ اظہار، استعاراتی نظام، توازنِ فکر و فن سب کچھ شامل ہیں۔

چوتھی بات یہ ہے کہ چرخیؔ کے زمانے تک (یعنی غالبؔ، انیسؔ اور دبیرؔ کے دور تک)، اردو زبان بالکل صاف ستھری ہو چکی تھی۔ لیکن چرخیؔ کے کلام میں کہیں کہیں قدامت کے آثار یعنی ولیؔ دکنی اور میر تقی میرؔ کے زمانے کی اردو کے آثار نظر آتے ہیں۔ کہیں کہیں تذکیر و تانیث نیز علامتِ فاعل ''نے'' کے استعمال میں اصولِ قواعد سے انحراف پایا جاتا ہے۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ جس زمانے میں چرخیؔ کا خاندان اڑیسہ کے ایک قصبے میں آکر بس گیا، اُس زمانے میں وہ اپنے ساتھ جس قسم کی اردو زبان لے کر آیا تھا، وہی زبان اس خاندان میں محفوظ رہ گئی۔ اردو کے مرکزی علاقوں میں جو تبدیلیاں آتی رہیں، ان کا اثر اس خاندان پر اس لئے نہیں پڑا کہ ان علاقوں سے اس کا کوئی رابطہ برقرار نہیں تھا۔ اس اثناء میں علاقائی زبان اُڑیا کا اثر بھی اس زبان پر پڑنے لگا، جس کے اثرات کہیں کہیں (خال خال سہی) ''دیوانِ چرخی'' میں پائے جاتے ہیں۔ غرض کہ ''دیوانِ چرخی'' کا لسانی مطالعہ صرف ماہرینِ لسانیات کے لئے نہیں، بلکہ اردو کے عام قارئین کے لئے بھی دلچسپی کا سامان مہیا کرے گا۔

چرخیؔ نے اپنے دیوان کے حصۂ دوم کو تو اُسی انداز سے ردیف وار پیش کیا ہے جیسے اساتذہ ترتیب دیتے آئے ہیں۔ لیکن اس دیوان کے حصۂ اول کو انہوں نے جس انداز سے مرتب کیا ہے، ویسا ابھی تک ہندوستان بھر میں کسی بھی شاعر کے یہاں مجھے نظر نہیں آیا۔ اس شعری مجموعے میں ردیف صرف الہٰ یا اللہ ہے، مگر تمام حمدیہ غزلیں قوافی کے آخری حروف ا، ب، ت، ث، .... کے اعتبار سے ترتیب وار سجادی گئی ہیں۔ اسی بات کو منظوم مقدمہ کے طور پر خود چرخیؔ نے ان الفاظ میں ظاہر کیا ہے:

لله الحمد آں کہ یک دیواں کی تمہید آج ہے   طبع سے لے تا زباں اوصافِ تجدید آج ہے
نطقِ ہندی میں عطا کی رب نے یہ دیواں مجھے   ہر ورق جس کا بہ عشقِ پاک تجلید آج ہے
قافیہ جس کا الف سے یا تلک ہے تیس حرف   اور ردیف اللہ پر ہر حرفِ تمدید آج ہے
اور رکھایا نام اس دیوان کا دیوانِ حمد   دفترِ فطرت سے یہ یک جُزوِ تحمید آج ہے
کب ہو ترقیمِ ثنا میں غیر کے چرخیؔ دبیر   ماورا ذکروں پہ چلتی کلکِ تردید آج ہے

یہاں ایک بات قابلِ ذکر ہے کہ چرخیؔ کے زمانے میں ''اردو'' کو ''ہندی'' کہا جاتا تھا، (جیسے ''نور نامہ'' میں اردو کے لئے لفظ ''ہندی'' ہی استعمال ہوا ہے مثلاً ''لکھا نور نامہ کو ہندی کے طور'')

دیوانِ چرخیؔ (حصہ اول) سے ردیف ''اللہ'' اور قافیہ ''ش'' پر مبنی ذیل کی مثال ملاحظہ فرمایئے:

بہار آکر محبت کی دیا مستوں کو جوش اللہ   اٹھائے رند میخانے میں شورِ ناو نوش اللہ
شرابِ شوق سے مخمور بن کر بادہ کش سارے   ہوئے ہیں آج رونق بخشِ بزمِ مے فروش اللہ
نہیں وہ مے کہ ہو جس سے دلِ پاکیزہ بدلذت   یہاں ہے راوقِ توحید و نقلِ صبر و توش اللہ

متصوفانہ رنگ میں شاعر کی استعارہ سازی کا عمل کس قدر دلکش ہے ملاحظہ فرمایئے:۔

آفتابِ اوجِ چرخِ عشق چمکا یا الٰہ   صبحِ مہرِ مطلعِ انوار دمکا یا الٰہ
جس طرح خورشیدِ خاور ہے فلک پر شیفتہ   ویسے ہی مفتوں ہوں میں روئے صنم کا یا الٰہ

☆☆

دانۂ عشق کا دہقاں کوئی یاں بویا تھا   کشتِ دل کردیا سیراب ترابِ اللہ
جاں بلب آہی چکا ساقیِ کوثر جلدی   ڈھالیے حلق میں جامِ مئے نابِ اللہ

اقبالؔ کی وہ غزل جس کی ردیف ''لا الٰہ الا اللہ'' ہے اردو دانوں میں بہت مقبول ہوئی ہے اور متعدد شعراء نے اسی ردیف کو استعمال کر کے بہت سی غزلیں کہی ہیں۔ اقبالؔ کی غزل کا مطلع ہے

خودی کا سرِ نہاں لا الٰہ الا اللہ   خودی ہے تیغ، فساں لا الٰہ الا اللہ

اس غزل کے کُل سات اشعار ہیں۔ لیکن اقبالؔ کی پیدائش سے پہلے اُڑیسہ میں چرخیؔ جیسا شاعر

موجود تھا جس نے اسی زمین میں، اُسی ردیف کے ساتھ ایک غزل کہی تھی، جس میں اکیس اشعار تھے (البتہ دیگر قوافی کے ساتھ)۔ یہ غزل ''دیوانِ چرخیؔ'' کے حصۂ دوم میں موجود ہے۔ چرخیؔ کے کلام کا رنگ و آہنگ اقبالؔ کی غزل کے رنگ و آہنگ سے کسی طرح کم نہیں۔ چرخیؔ کی حمدیہ غزل کے چند شعر ملاحظہ فرمایئے:

کہے نہ کیوں دلِ من لا الٰہ الا اللہ   اور اس سے سیکھ دہن لا الٰہ الا اللہ
برنگِ آمد و رفتِ دمِ خلائقِ نطق   ابد ہے ، غلغلہ زن لا الٰہ الا اللہ
چہ طوطیانِ شکر ریز و مرغِ خوش الحاں   چہ عندلیبِ چمن لا الٰہ الا اللہ
زبانِ نور سے روشن بیان کرتا ہے   شعاعِ درِّ عدن لا الٰہ الا اللہ
درونِ سنگ میں ہے لعل سبحہ خوانِ جلال   لبِ عقیقِ یمن لا الٰہ الا اللہ

اگر ہے یاد میں خالق کے چرخیا تجھے سہو
پکارے جان بہ تن لا الٰہ الا اللہ

چرخیؔ اور اقبالؔ دونوں نے اپنی ایک ایک غزل میں ''اشہدان لآ الٰہ'' کا بھی استعمال کیا ہے، لیکن الگ الگ بحور و اوزان میں۔ مثالیں ملاحظہ فرمایئے:

اقبالؔ: علم کا ''موجود اور فقر کا ''موجود'' اور   اشہد ان لآ اِلٰہ، اشہد ان لآ الٰہ
مفتعلن فاعلات، مفتعلن فاعلات   مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

چرخیؔ: پڑھے نہ کلمۂ توحید کیوں عباد اللہ   بذکرِ اشہد ان لآ الہ الا اللہ
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات   مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات

''دیوانِ چرخیؔ'' کی ایک خصوصیت جو دوسرے دیوانوں میں عموماً نظر نہیں آتی، وہ یہ ہے کہ ردیف میں ایک ہی لفظ کی بار بار تکرار سے الگ الگ غزلیں تخلیق کی جاتی ہیں۔ مثلاً ذیل کی تین غزلیں ملاحظہ فرمایئے جن میں لفظ ''خدا'' کی تکرار سے الگ الگ ردیفیں بنائی گئی ہیں:

(۱) جھکا کے سجدے میں سر سوئے بارگاہِ خدا   لکھ اے قلم ہمہ عز و جلال و جاہِ خدا
(''خدا'' کا ایک بار استعمال)

(۲) ہے کون وہ جو بولے نہ ہر آں خدا خدا   انساں خدا خدا، کہیں حیواں خدا خدا

("خدا کا دو بار استعمال")

(۳) زمیں بنایا مطبّق خدا خدا وخدا   اور آسماں کو معلق خدا خدا وخدا

(خدا کا تین بار استعمال)

اُسی طرح لفظ "اللہ" کی تکرار سے جو الگ الگ غزلیں تخلیق ہوئی ہیں، ان کے مطلعے ملاحظہ فرمائیے:

(۱) عشق میں تیرے رہے جو بہ تب وتاب اللہ   وہی دو جگ میں ہمیشہ ہو فرح یاب اللہ

(اللہ ایک بار)

(۲) جلوۂ نیّرِ امکان ہے اللہ اللہ   رب ترا عزّ و جل شان ہے اللہ اللہ

(لفظ اللہ دو بار)

(۳) قادر بجملہ قدرت، اللہ اللہ اللہ   نادر بجملہ ندرت اللہ اللہ اللہ

(اللہ تین بار)

لفظ "توبہ" کی تکرار کی کاری گری ملاحظہ فرمائیے:

(۱) کروں از جملہ گناہان الٰہی توبہ   بارگہ میں ترے ہر آن الٰہی توبہ

(توبہ ایک بار)

(۲) باعثِ رحمتِ رحمان ہے توبہ توبہ   سببِ بخششِ گناہان ہے توبہ توبہ

(توبہ دو بار)

(۳) دن کھیل میں کٹایا سب توبہ توبہ توبہ   اور نیند میں گنوایا شب توبہ توبہ توبہ

(توبہ تین بار)

اب آئیے، چرخیؔ کی عربی و فارسی آمیز زباں اور ان کے ذخیرۂ الفاظ اور اسلوبِ بیان پر ایک طائرانہ نظر ڈالی جائے۔ "دیوانِ چرخیؔ" میں جو اردو زباں استعمال کی گئی ہے، وہ غالبؔ اور چرخیؔ کے زمانے کا اردو داں طبقہ سمجھتا ہو تو ہو، لیکن یہ زبان موجودہ دور کے عام قارئین کی گرفت سے باہر ہے۔ ڈکشنری کی مدد سے ثقیل الفاظ کے لغوی معنی تو دریافت کیے جا سکتے ہیں، لیکن شاعر کے اصل معنوی عمق تک پہنچنا مشکل ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

(الف) کشورِ دل پہ مرے تاخت کیا لشکرِ عطش   راوقِ پل دے کہ توڑوں سرِ منحوس اللہ

(ب) ازل میں آفتابِ حسن کا تیرے شعاع اللہ　　　کیا جب خاورِ عرشِ بریں سے التماع اللہ
فروغ اس کا صفِ قدسی میں دکھلایا عجب عالم　　　کہ یک ملکِ تجلّی کا ہوا واں انطباع اللہ
(ج) طبل و علم اُسی کی ہے قدرت سے آشکار　　　تیغ و قلم نشانِ شکوہِ مشیرِ عرش
دمکے ہے چرخ سینۂ عالم پہ سارا دن　　　نورِ شعاعِ قدرتِ مہرِ منیرِ عرش
اور آسمانِ صنعتِ صانع پہ رات بھر　　　رخشاں ہے چرخیا مہہِ بامِ فطیرِ عرش

سب سے پہلے چرخیؔ ردیف و قافیہ میں عربی یا فارسی لفظ لیتے ہیں اور اس کی مناسبت سے پوری غزل مکمل کر دیتے ہیں۔ مثلاً اگر غزل کی ابتدا اس مطلعے سے ہوتی ہے:

دیا باغِ جناں سے جب زمانے کو وفاق اللہ　　　ہوا خلدِ بریں ایسا زمرّدگوں یہ طاق اللہ

تو غزل کے دیگر مصرعوں میں شاعر رواق، خلاق، وثاق، طباق، فواق، فراق، شواق، عراق، وراق، شاق جیسے عربی الفاظ بطورِ قافیہ استعمال کرتا ہے۔ اس طرح پوری غزل عربی و فارسی کے ثقیل الفاظ سے مملو نظر آتی ہے۔ اس قسم کی زبان کا استعمال بیسویں صدی کے پاکستانی شاعر عبدالعزیز خالدؔ کے سوا کسی اور کے یہاں راقم الحروف کو نظر نہیں آیا۔ عبدالعزیز خالدؔ کے یہاں اسلامی تلمیحات کی کثرت پائی جاتی ہے، جبکہ چرخیؔ کے یہاں تلمیحات کا استعمال نسبتاً کم ہے۔ خالدؔ کی شاعری ''دماغ کی شاعری'' ہے، جبکہ چرخیؔ کی شاعری ''دل کی شاعری'' ہے۔ اس لئے قاری کے دل کو فوراً متاثر کر جاتی ہے۔

چرخیؔ نے اپنے طور پر بہت سے فارسی الفاظ گڑھ لیے ہیں جن کا معیاری فارسی میں عموماً استعمال نہیں ہوتا۔ مثلاً

(۱) گردش کے بجائے گردندگی مثلاً　　　ع　　　دیکھیں آکر چرخ کی گردندگی
(۲) لرزش کے بجاء لرزندگی مثلاً　　　ع　　　خوفِ رب سے آئے در لرزندگی
(۳) دانش کیبجائے دانندگی، مثلاً　　　ع　　　ہم سے بہتر تجھ کو ہے دانندگی
(۴) خواہش کے بجائے خواہندگی مثلاً　　　ع　　　اور ہوئے خاموش از خواہندگی
(۵) بخشش کے بجائے بخشندگی مثلاً　　　ع　　　بودیٔ آدم پہ کر بخشندگی

حالانکہ ''دیوانِ چرخی'' میں چرخیؔ کی اردو نہایت صاف ستھری ہے، پھر بھی کہیں کہیں اس میں قدامت

کے آثار بھی پائے جاتے ہیں۔ مثلاً ''لے'' کے بجائے ''لیوے'' جیسے

ع لیوے دوزخ سے اٹھا رب الغفور

اور ''دے'' کے بجائے ''دے وے'' جیسے

ع دے وے بچا رب الغفور

یا ع دیوے جنت اس کی جا رب الغفور

یا ع پتلیوں میں گر نہ دیوے عارضِ دلبر شعاع

ایک اور شعر میں ''دے گا'' کے بجائے ''دیوے گا'' استعمال ہوا ہے۔ مثلاً

عقبیٰ میں بھی البتہ ایسے ہی تلطف سے۔ دیوے گا عذابوں سے ہم سب کو چھڑا حافظ

پرانی اردو میں ''جن پر'' کی جگہ ''جنہوں پر'' بھی مستعمل تھا۔ چرخیؔ اس ترکیب کو اپناتے ہوئے فرماتے ہیں:

ع جڑے یاقوت و زمرّد ہیں جنہوں پر تعریف

چرخیؔ کے کلام میں کہیں کہیں مقامی بولی جانے والی اردو کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ مثلاً مزدور کے حقِ محنت کو مزدوری کہا جاتا ہے جو اُڑیا زبان میں ''مجوری'' بن گیا ہے۔ اس کو مقامی اردو بولنے والوں نے ''مزوری'' کے طور پر اپنا لیا ہے۔ چرخیؔ اس لفظ کو کس طرح اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں، ملاحظہ فرمائیے:

نیک کاروں کو مزدوری دیا نیکی کی پھر
اپنے بخشش سے کیا حکم کہ بدکار اخلاص

پرانی اردو میں آج بھی اُڑیسہ میں علاقائی طور پر ''ہمارا'' کے لئے ''ہمرا'' استعمال ہوتا ہے۔ اس لفظ کو چرخیؔ نے اپنے شعر میں اس طرح اپنایا ہے:

جب حبیبِ خاص کو اپنے کیا ہمرا شفیع
کب نہ بخشے خالق العلّام رحمان الرحیم

چرخیؔ کی لفظیات کا دائرہ بہت وسیع ہے چاہے وہ عربی و فارسی لفظیات ہوں یا ہندی لفظیات۔ متوازی (Parallel) الفاظ اور ہم معنی الفاظ (Synonyms) کے استعمال سے چرخیؔ اک ایسی فضا بندی کرتے ہیں جس سے ان کا منفرد اسلوب مرتب ہوتا ہے اور جس کی وجہ سے ان کی ایک

الگ تھلگ شناخت قائم ہوتی ہے۔ ذیل کی مثالوں سے راقم الحروف کی یہ بات سمجھنے میں آپ کو آسانی ہوگی:

جسم و جاں، تاب و تواں، ہوش و خرد سمعِ بصر   سینہ و پشت و کمر، پاؤں سے تا سر محتاج
ملک و جن و بشر، قطب و ولی اور اوتار   غوث و صالح و صحابی و پیمبر محتاج

☆☆

سانپ، چیونٹی، اونٹ، ہاتھی، آدمی، انباتِ ارض   خلقتِ برّی میں سب بندہ اسی کا دیکھ لو
سیپ و کوڑی، سوسما اور مچھلی کچھم اور کمبیر   آفریدہ چرخی اندر آبِ دریا دیکھ لو

☆☆

نہایت محبت سے چلاؤں تجھ کو   خدایا، خدایا، خدایا، خدایا
رحیما، کریما، حکیما، قدیما   حشیما، عظیما، نعیما، خدایا
غریبا، بدیعا، عجیبا، جبیبا   غنایا، مجبا، محسبا، خدایا
رفیقا، شفیقا، حبیبا، قریبا   حفیظا، حمیدا، مجیدا، خدایا
سمیعا، علیما، بصیرا، نصیرا   عزیزا، قدیرا، کبیرا، خدایا

☆☆

ہڈی اور گوشت غلط، خون مع پوست غلط   رودہ و معدہ و جملہ رگ و شریان غلط
شکم و پشت و گلو و کمر و سینہ و ناف   سر سے ہے پاؤں تلک بودیٔ انسان غلط
دشت و پا و کف و انگشت و برو، دوش و سر   بال در بال غلط ناخن و دندان غلط
چہرہ مہرہ ہے غلط اور غلط ریش و بروت   منہ غلط، آنکھ غلط، ناک غلط، کان غلط
تخت و صندوق و ظروفات و لباس و زر و گنج   فرش و قالین وغیرہ جو ہے سامان غلط

☆☆

رزق و عمر و صحت و عیش و طرب، آرام چین
ہوش و عقل و بنیش و دانش کی یکجا ارتباط

ہر گھڑی، ہر پاس، ہر روز و شب و ہر ماہ و سال   نام کا تیرے وظیفہ ہے یہ معمولات ربط

☆☆

صحت و نطق و حیات و تن و جان و صورت   فہم و وہم و خیال و ظن و ایقاں تفویض
سمع و بینش و آسایش و ہر امن و قرار   تتبع و ذہن و ذکا، دیدۂ عرفاں تفویض
جنبش و قائمی و خواب و خور و بیداری   سیری و گرسنگی، سختی و آساں تفویض

☆☆

صدائے بلبل و طوطی و ہم کلاغ و کلنگ   نوائے مرغ ہزارا خدا، خدا و خدا

چرخی کا کلام پڑھتے ہی خواجہ میر درد جیسے صوفی شاعر کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ درد سے متعلق ہمارے نقادوں کا یہ خیال عام رہا ہے کہ وہ سراپا صوفی شاعر تھے، ان کی متصوفانہ شاعری قدرِ اول کی چیز ہے نیز تصوف کے میدان میں اب تک ان کا کوئی حریف پیدا نہ ہو سکا۔ حالانکہ میر و غالب کے یہاں بھی متصوفانہ رنگ کے نمائندہ اشعار ملتے ہیں، لیکن ان دونوں کی شاعری میں اور بھی کئی ابعاد موجود ہیں جن کی وجہ سے ان حضرات کو خالص صوفی شاعر کہا نہیں جا سکتا۔

کلامِ چرخی کا بیشتر حصہ حمد و ثنائے باری تعالیٰ پر مبنی ہے۔ غزلیہ اشعار نسبتاً کم ہیں، لیکن جو کچھ بھی ہیں وہ عشقِ مجازی سے ترفع (Sublimation) حاصل کر کے عشقِ حقیقی (یعنی عشقِ باری تعالیٰ) تک پہنچنے کا وسیلہ ہیں جیسا کہ ہمارے صوفیائے کرام کا طریقۂ عمل رہا ہے۔

چاہے حمد ہو یا غزل، جہاں کہیں چرخی معشوق کا ذکر کرتے ہیں، اس سے وہ مراد ''رب'' کو ہی لیتے ہیں۔ اس لئے فرماتے ہیں:

جس نے پیدا کیا یہ ارض و سما سب اللہ   وہی معشوق ہے میرا وہی ہے رب اللہ

''ہمہ اوست'' کا فلسفۂ تصوف ملاحظہ فرمائیے:

فردِ مخلوق سے ہر قلت و کثرت کے بیچ   نظر آتا ہے ترا جلوۂ وحدت ہر سو

''ہمہ از وست'' کا فلسفہ بھی ذیل کے شعر سے مترشح ہے:

بودِ مخلوق سے پہچان لو تم حق کا بود   ہستیٔ ہر فرد سے اس کو ہویدا دیکھ لو

تصوف میں خالص عشقِ الٰہی کو ضروری سمجھا جاتا ہے۔ اسی وجہ سے حضرت رابعہ بصری نے ایک ہاتھ

میں آگ اور دوسرے ہاتھ میں پانی لے کر کہا تھا کہ آگ سے میں جنت کو جلا دوں گی اور پانی سے دوزخ کو بجھا دوں گی تا کہ لوگ جنت کے لالچ میں اور دوزخ کے ڈر سے عبادت نہ کریں، بلکہ خالص اللہ ہی کے واسطے عبادت کریں۔ اسی واقعہ سے متاثر ہو کر غالبؔ نے کہا تھا:

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ   دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

اسی طرح غالبؔ کے ہم عصر اڑیسہ کے صوفی شاعر چرخیؔ نے کہا:

حور سے کچھ نہیں مطلب نہ سروکار بہشت   کیوں چلے شیفتہ تیرا سوئے گلزارِ بہشت

یہ دیکھ کر مسرت آمیز حیرت ہوتی ہے کہ چرخی کے کلام میں اپنے دور کے مروجہ معاصرانہ شعری رویہ کے برعکس کہیں کہیں علامت پسندی (Symbolism) کی چاشنی بھی پائی جاتی ہے۔ مثلاً

صندلی رنگ صنم گھر میں تھا دو دن مہمان   پھول گیندے کا وہ ہنس ہنس مجھے مارا دن رات
بلبلِ دل جو کیا یادِ رخِ گل صیاد   باندھا پنجرے پہ مرے ہارِ ہزارا دن رات

پوری چیز شاعر کی نفسیاتی کیفیت کا علامتی اظہار یہ ہے جس کا تعلق براہِ راست صوفیانہ تجربے سے ہے۔ اسی غزل کے بعد والے تین شعروں میں چرخیؔ اپنے مافی الضمیر کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں:

صندلی رنگِ صنم سے بتِ نوری ہے مراد   گھر سے مقصود ہے دنیا کا گذارا دن رات
اور تکنا مجھے ہر حال میں بالطف و رحم   مارنا پھول کا خوش رکھنا دلآرا دن رات
بلبلِ دل سے رخِ گل سے ہے مشتاقِ یار   چرخیؔ ہر چیز سے بہلانا ہمارا دن رات

چرخیؔ کی بعض غزلیہ اور حمدیہ تخلیقات میں ایسا تسلسل برقرار رہتا ہے کہ ان پر نظم ہونے کا گمان گذرتا ہے۔ خالص وارداتِ قلبی کے اظہار پر مبنی ان کی شانِ تغزل کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

سامنے رخ کے نہ ہو گر رخِ دلدار افسوس   روشنی دن کی ہے ہم رنگِ شبِ تار افسوس

ملاحظہ ہو غالبؔ کا فارسی شعر:

نومیدیٔ ما گردشِ ایام نہ دارد   روزے کہ سیہ شد سحر و شام نہ دارد

☆☆

دکھلائے کیا چمن تجھے اپنی بہار داغ   یک لالہ رخ کے عشق کی ہے دل یہ چار داغ
گل کھا رہا ہوں ہجر میں یک گل بدن کے میں   سر سے ہے پاؤں تک مرے روشن ہزار داغ
زخمِ دروں کے درد سے روتا ہوں جس گھڑی   سارے بدن کے ہنستے ہیں یہ بے شمار داغ

☆☆

شیفتہ تیرا نہ کیوں زمرۂ ذی جاں بن جائے   تربیت سے تری یہ خاک جب انساں بن جائے
شرمگیں روئے زلیخا سے ہو جب چرخ یہ چاند   رشکِ خورشید نہ کیوں نیرِ کنعاں بن جائے
مژدۂ بینشِ انوارِ تجلی جو سنائے   سارے اندھے کا بدن دیدۂ نگراں بن جائے

☆☆

کون دلبر کے ہوئے چاہ میں ایسے بد حال   عشق میں کس کے سدا زار و پریشان رہے
نہ رہے جامہ و دستار کے پرزے باقی   ہاتھ میں اپنے نہ یک تارِ گریبان رہے

☆☆

ہے زیادہ کوئی کب رنج و محن میں تجھ سے   بڑھ کے ہے کون دلا شیفتہ پن میں تجھ سے
عالمِ علوی سے رخ کرتے ہی سفلی کی طرف   چُھٹ گیا وہ صنم یک چشم زدن میں تجھ سے

☆☆

خوں رُلاتا ہے مجھے غنچۂ بُستاں کا ہے   داغ دیتا ہے بدل نوگلِ خنداں کا ہے
قیس پہنچے نہ اگر سن کے صدائے گلبانگ   سارباں ناقۂ لیلیٰ ہے ہدی خواں کا ہے
دیکھنے کا ترے مشتاق نہیں گر چرخی   زار و گریاں ہے بدر دِلِ ناداں کا ہے

غرض کہ متقدمین سے لے کر اب تک شیخ امین اللہ چرخی اردو کے واحد صاحبِ طرز شاعر ہیں جنہیں خواجہ میر درد کا حریف یا ہم پلّہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ چونکہ آج سے تقریباً سو سال قبل (یعنی ۱۹۰۷ء میں) دیوانِ چرخی کلکتہ کے ایک پریس میں چھپا تھا اور اردو کے معتبر نقادوں کی نظروں سے نہیں گذرا اس لئے ہمارے نقادوں نے چرخی پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی اور تاریخِ ادب میں انہیں وہ مقام نہیں ملا جس کے وہ مستحق تھے۔ امید ہے کہ ”دیوانِ چرخی“ کا یہ نیا ایڈیشن ہمارے نقادوں کی توجہ اپنی طرف ضرور مائل کرے گا نیز تاریخِ ادبِ اردو کے مورخین اپنی تصنیفات و تالیفات میں

موصوف کا ذکر کرتے ہوئے صوبۂ اڑیسہ میں اردو تہذیب کی عظیم ادبی روایت کا اعتراف ضرور کریں گے۔

اُردو اور اُڑیا کا افسانوی ادب ترقی پسندی کے تناظر میں

(ڈاکٹر شیخ مبین اللہ)

ڈاکٹر شیخ مبین اللہ اردو اور اڑیا دونوں زبانوں کے تخلیق فنکار (یعنی افسانہ نگار) ہیں۔ موصوف کو اُردو اور اُڑیا دونوں زبانوں پر یکساں قدرت حاصل ہے۔ یوں تو وہ اڑیسہ کے مختلف کالجوں میں اُردو کے درس وتدریس کے فرائض انجام دیتے رہے اور گیارہ سال ہوئے اُردو کے ریڈر کی حیثیت سے اپنی سرکاری ملازمت سے سبکدوش ہو چکے ہیں لیکن ان کا بڑا قومی اور ادبی کارنامہ یہ ہے کہ وہ زندگی بھر اُردو کے جواہر پاروں کو اُڑیا میں اور اڑیا کے نوادر کو اُردو میں منتقل کرتے رہے ہیں۔ سید مظفر حسین برنی کی مشہور کتاب ''محبّ وطن اقبال'' کو اُڑیا میں ''دیش پریمی اقبال'' کے نام سے ترجمہ کیا جسے اڑیسہ اُردو اکاڈمی، بھوبنیشور نے کتابی شکل میں شائع کیا ہے۔ اس طرح ان کے ذریعے انجام دیے گیے اُڑیا کے متعدد طبع زاد ترجمہ شدہ افسانے تحریک، شاعر، آج کل، شب خون، الفاظ، زبان وادب، ادب نکھار جیسے مقتدر ادبی رسائل کی زینت بن چکے ہیں۔ اب ڈاکٹر موصوف نے اردو اور اُڑیا کے ترقی پسند افسانوی ادب کا بین اللسانی تنقیدی تجزیہ پیش کر کے تقابلی ادبیات کی جانب ایک نیا اور مستحسن قدم اٹھایا ہے۔

دراصل تقابلی ادبیات (Comparative Literature) اور ترجمہ نگاری کا فن (Art of Translation) تنقید کے دو ایسے شعبے ہیں جن پر گزشتہ بیس پچیس سالوں میں بین الاقوامی سطح پر بڑے وسیع پیمانوں پر کام ہو رہا ہے۔ اس قسم کے کام کے لئے مصنف کا صرف دو زبانوں سے واقف ہونا کافی نہیں بلکہ ان دونوں زبانوں کی ثقافتی، تہذیبی، ادبی ولسانی روایات سے کما حقہٗ واقفیت حاصل کر کے ان کی روح تک اترنے کی صلاحیت کا ہونا بھی ضروری ہے۔ یہ بات محنت ومشقت، مشق ومزاولت، بے پناہ لگن اور ذوقِ کثرتِ مطالعہ کے بغیر ممکن نہیں۔ شاعری کے مقابلے میں فکشن (ناول اور افسانہ نگاری دونوں) کا مطالعہ کتنا زیادہ وقت طلب ہے یہ بات کسی

سے ڈھکی چھپی نہیں۔ علاوہ ازیں ان اصنافِ سخن پر پہلے سے کیا کیا تحقیقی اور تنقیدی کارنامے انجام دئے گئے ہیں ان کا بھی باریک بینی اور ژرف نگاہی سے مطالعہ کرنا بہت ضروری ہوتا ہے۔ ان تمام مراحل سے گزرنے کے بعد تقابلی ادبیات پر کام کرنے والے نقاد کے حق میں دونوں ادب کے مختلف رجحانات میں مشابہت یا عدمِ مشابہت کی دریافت ممکن ہوسکتی ہے۔ تقابلی ادبیات کے لئے موضوع کا انتخاب شخصی سطح پر بھی ہوسکتا ہے اور اجتماعی سطح پر بھی۔

(i) شخصی سطح پر اس طرح کہ دو مختلف زبانوں کے دو اہم ادیبوں کی تصنیفات کو لے کر ان کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے اور ان دونوں کے موضوعات، اسالیب اور زاویہ ہائے نظر میں مشابہت یا عدمِ مشابہت کا پہلو ڈھونڈ نکالا جائے۔ (ii) اجتماعی سطح پر اس طرح کہ دو مختلف زبانوں کے ہم عصر رجحانات کے درمیان متوازی یا غیر متوازی لہروں کی دریافت کی جائے تا کہ اس کا اندازہ ہوسکے کہ ایک ہی زمانے میں سانس لینے والے دو الگ الگ زبانوں کے مختلف فن کاروں کا سماجی، سیاسی اور نفسیاتی سطح پر اس ردِ عمل کا کتنا متنوع اور رنگا رنگ اظہار ہوا ہے۔ ڈاکٹر شیخ مبین اللہ کی زیرِ نظر تصنیف کا تعلق مذکورہ دوسری نوعیت سے ہے۔

اس تصنیف کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہندوستان کی دو بڑی علاقائی زبانوں کے ہم عصر ادبی رجحانات کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس قسم کے کاموں سے امید ہے کہ قومی یکجہتی اور جذباتی ہم آہنگی کو فروغ حاصل ہوگا۔ یہ اِس وقت ملک کی بڑی ضرورت بھی ہے۔

ڈاکٹر شیخ مبین اللہ کے اخذ کردہ بہت سے نتائج نہایت چونکا دینے والے ہیں۔ مثلاً انہوں نے ثابت کیا ہے کہ اردو کی پہلی ترقی پسند مصنفین کی کل ہند کانفرنس (منعقدہ لکھنؤ ۱۹۳۶ء) سے قبل اُڑیا میں اسی طرح کے اغراض و مقاصد لئے ہوئے ایک اور انجمن کی ۱۹۳۵ء میں داغ بیل ڈالی گئی تھی۔ انہوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ جہاں قرۃ العین حیدر کا ناول 'آگ کا دریا' ہندوستانی تاریخ کے ڈھائی ہزار سال کو محیط ہے، وہیں کانہو چرن مہانتی کا ناول ''شربری'' ماقبلِ تاریخ دور کے بیس ہزار سال کے پلاٹ پر پھیلا ہوا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ''شربری'' کا پلاٹ جہاں ختم ہوتا ہے ''آگ کا دریا'' کا پلاٹ وہیں سے شروع ہوتا ہے۔ ڈاکٹر موصوف نے ان دونوں میں سے ایک کو دوسرے کا تکملہ قرار دیتے ہوئے یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ اگر ان دونوں ناولوں کو یکجا کر کے ایک

ناول بنا دیا جائے جس کا پہلا باب ''شربری'' ہو اور دوسرا باب ''آگ کا دریا'' تو یہ نیا ناول حیاتِ انسانی اور اس کے ارتقاء کی مکمل داستان بن جائے گا۔ یہاں مصنف نے دونوں ناولوں میں شعور کی رو کی تکنک اور فلسفہ تناسخ کا سراغ لگایا ہے۔ اسی طرح شعور کی رو اور داخلی خود کلامی پر سجاد ظہیر کے ناول ''لندن کی ایک رات'' کے ساتھ نیتا نند مہاپاتر کے ناول ''جی انامنیشہ'' اور شوکت صدیقی کے وجودیت پسند ناول ''خدا کی بستی'' کے ساتھ گوپی ناتھ مہانتی کے وجودیت پسند ناول ''دانہ پانی'' (آب و دانہ) کا تقابلی مطالعہ پیش کر کے مصنف نے بڑے دلچسپ نتائج اخذ کئے ہیں۔ فاضل مصنف نے ناولوں کی طرح اردو اور اڑیا کے مشہور ترقی پسند افسانوں کا بھی تنقیدی تجزیہ پیش کیا ہے۔ موصوف کا کہنا ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد اردو اور اُڑیا دونوں زبانوں کے ناولوں اور افسانوں میں حُزنیہ لے اور کربِ تنہائی کے پہلو بہ پہلو روحانیت، وجودیت پسندی اور مارکسزم کا حسین وجمیل امتزاج پایا جاتا ہے۔ حالانکہ ۱۹۶۰ء کے بعد سے اب تک اردو اور اُڑیا کے فکشن میں گوناگوں تجربات انجام دئے جاتے رہے ہیں، لیکن اب بھی ترقی پسند رجحان موجِ تہہ نشین کی طرح تخلیقی فنکاروں کے تحت الشعور اور لاشعور میں کارفرما نظر آتا ہے۔

دو مختلف زبانوں کے ادب پاروں کا عمیق مطالعہ اور ان کی ثقافتی، تہذیبی اور لسانی گہرائیوں کی روح تک اترنا کوئی آسان کام نہیں۔ اس ہیچ مداں کی تھیوری یہ ہے کہ ہر ہندوستانی ذو لسانی (Bi-lingual) ہوا کرتا ہے۔ اس کی ایک زبان یا بولی تو وہ ہوتی ہے جو اپنے گھر کے ماحول سے سیکھتا ہے اور دوسری زبان یا بولی وہ ہوتی ہے جو گھر سے باہر اپنے اردگرد کے لوگوں سے رابطہ کے لئے استعمال کرتا ہے۔ اس کی یہ دوسری زبان بھی اس کے اوڑھنے بچھونے کی زبان ہوتی ہے جس کی اہمیت اس کی اپنی مادری زبان سے کسی درجہ کم نہیں۔ اگر یہ دونوں زبانیں ہندوستان کی دو بڑی علاقائی زبانیں ہوں تو مندرجہ بالا نوعیت کا کام آسان ہو جاتا ہے۔ مثلاً ڈاکٹر شیخ مبین اللہ کی مادری زبان اردو ہے، جب کہ ان کے اوڑھنے بچھونے کی زبان (ثانوی زبان) اُڑیا ہے۔ اس لئے موصوف ان دونوں کی روح تک اتر کر تقابلی ادبیات کے اس پل صراط پر بخیر وخوبی گزر سکے۔ اب اس مسئلے پر غور کیجیے کہ کیا تمل ناڈو میں بیٹھ کر کوئی اردو کا ادیب تمل اور کشمیری زبان کی تقابلی ادبیات پر کوئی کارنامہ انجام دے سکے گا؟ یا اگر کسی نے بھی یہ بیڑا اٹھانے کی کوشش بھی کی تو کیا وہ تمل اور

کشمیری دونوں زبانوں کے ساتھ یکساں طور پر انصاف کر سکے گا؟ ہر گز نہیں۔ تمام ہندوستانی زبانوں میں صرف ہندی اور اردو یہ دونوں ''ہندوستان گیر'' زبانیں ایسی ہیں جن میں اس قسم کے کارنامے بہ حسن وخوبی انجام دیے جا سکتے ہیں۔ ہندوستان کے ہر صوبے میں زبانِ اردو اور اس صوبے کی علاقائی زبان، دونوں پر یکساں قدرت ومہارت رکھنے والے لوگ موجود ہیں۔ یہ لوگ بڑی کامیابی کے ساتھ بین اللسانی تقابلی مطالعہ پر تحقیقی وتنقیدی کارنامے سر انجام دے سکتے ہیں۔ ڈاکٹر شیخ مبین اللہ نے اردو میں اس کارِ نیک کا آغاز کر دیا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس روایت کو دوسرے علاقوں کے اردو قلم کار آگے بڑھائیں اور اپنے آپ کو محض فکشن نگاری تک محدود نہ کر کے دوسرے اصنافِ ادب مثلاً شاعری، ڈرامہ نگاری، خودنوشت سوانح عمری اور مکاتیب نگاری کی طرف بھی توجہ مرکوز کر کے تقابلی ادبیات کا دائرہ وسیع سے وسیع تر بنانے کی کوشش کریں۔

امیدِ قوی ہے کہ ڈاکٹر شیخ مبین اللہ کی اس کوشش سے اردو میں بین اللسانی مطالعہ ایسی نئی نئی فکری جہتوں سے روشناس ہوگا جس کا دائرۂ عمل ان شاء اللہ مستقبل میں مسلسل پھیلتا ہی جائے گا۔ اس طرح زیرِ نظر تصنیف کو اردو میں تقابلی ادبیات کا ایک نیا اور منفرد باب قرار دیا جائے گا، اس میں شک وشبہہ کی کوئی گنجائش نہیں۔

شایگاں

(طلحہ رضوی برقؔ)

اگر ہم تسلیم کر لیں کہ دلی اور لکھنؤ کے بعد عظیم آباد بھی اردو شاعری کا ایک اہم دبستان تھا، جس کی بنیاد شادؔ عظیم آبادی نے ڈالی تھی اور جس کی روایت کو موجودہ صدی میں جمیلؔ مظہری، اخترؔ قادری اور اجتبیٰ رضوی جیسے شعراء نے آگے بڑھایا تو مجھے یہ کہنے میں تامل نہ ہوگا کہ پروفیسر طلحہ رضوی برقؔ اسی سلسلے کی آخری کڑی ہیں۔ آخری کڑی اس لئے کہہ رہا ہوں کہ اب نہ وہ اردو کے مراکز رہے نہ وہ اردو کے اساتذہ۔ برقؔ صاحب کے دیگر معاصرین جدیدیت کی طرف مائل ہیں، جس کا ظاہر ہے، دبستانِ عظیم آباد سے کوئی رشتہ نہیں۔ اس لئے موصوف اپنے ہم عصروں میں واحد شاعر نظر آتے ہیں جو عظیم آباد کی عظیم روایت کو اب بھی سینے سے چمٹائے ہوئے ادبی منازل طے کر رہے ہیں۔ ان کے کلام میں وہی پاکیزگی وطہارت، وارداتِ قلبی کی وہی پُرخلوص عکاسی نیز حیات وکائنات کے

رشتوں کو سمجھنے کی وہی سنجیدہ کوشش پائی جاتی ہے جو دبستانِ عظیم آباد کا خاصہ ہے۔

طلحہؔ رضوی برقؔ کی شاعری میں جو چیز مجھے سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے، وہ ان کی حُزنیہ لَے ہے۔ یہ مخصوص لَے زندگی کے تمام درد و کرب و اضطراب کو ایک مرکز پر سمیٹ لاتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے زندگی کے کسی نہ کسی موڑ پر ضرور چوٹ کھائی ہے۔ لیکن ان کی شاعری میں اس چوٹ کا کہیں براہِ راست ذکر نہیں ملتا۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ وہ ‘‘رمز و ایما’’ کی مدد سے ‘‘حدیثِ خلوتیاں’’ بیان کرنے کا طریقہ جانتے ہیں۔ حُزنیہ لَے پر مبنی ان کے چند ایسے اشعار درجِ ذیل کر رہا ہوں جو رفتہ رفتہ ہمارے دل کی گہرائیوں میں تو اترتے چلے جاتے ہیں، لیکن ہمیں اس کا اندازہ نہیں ہوتا کہ شاعر کو کس قسم کا غم نصیب ہے، یعنی یہ غمِ روزگار ہے یا غمِ جاناں، غمِ ذات ہے یا غمِ دیگراں (یا پھر ان سب کا حسین و جمیل امتزاج)۔ پس غم ہی غم کا سمندر ہے جو ٹھاٹھیں مارتا ہوا نظر آتا ہے۔ ملاحظہ ہو:۔

موت جینے کی سزا ہے تو یہ ارشاد بجا
زیست کس جرم کی پاداش ہے کیا کہیئے گا
لگا کے درد کے پیوند اوڑھتے رہیے
بنی ہے زندگی آج اک عذاب کی چادر
پھر کوئی آبلہ پا جانبِ صحرا نہ گیا
نخلِ شادابِ جنوں سوکھ گیا میرے بعد
تشنہ کامی پر مری خود نم ہوئی ساقی کی آنکھ
دیر تک روتا رہا ایک ایک پیمانہ مجھے

غرض کہ میں کہاں تک اشعار کا نمونہ پیش کروں؟ میں سمجھتا ہوں کہ جس طرح حافظؔ کے فارسی کلام سے فال نکالی جاتی ہے، اُسی طرح برقؔ کا شعری مجموعہ ‘‘شایگاں’’ کا کوئی بھی ورق کھول کر آپ آنکھ بند کر کے کسی بھی شعر پر انگلی رکھ دیجئے تو اس شعر سے صحیفۂ غم کی تفسیر نکل آئے گی۔ البتہ اس سے قبل آنسوؤں کے زمزم میں وضو کرنا شرط ہے۔

فطرت کے ساتھ شاعری کا ازلی اور ابدی رشتہ ہے، ہو بہو اُسی طرح جس طرح موسیقی کے ساتھ شاعری کا چولی دامن کا رشتہ۔ جدید شاعری کے دور میں یہ دونوں طرح کے رشتے مجروح ہوئے ہیں۔ اب نہ کوئی جدید شاعر ‘‘گل کا کتنا ثبات ہے’’ پوچھتا ہے، نہ اس کے جواب میں ‘‘کلی تبسم کرتی ہے’’۔ ہماری تصنع زدہ شہری زندگی کا یہ المیہ ہے کہ ہم علی الصباح پرندوں کی مترنم آوازوں

سے بیدار نہیں ہوتے یا افقِ خاور سے اُبھرتے ہوئے سورج سے ہماری شناسائی نہیں ہوتی، بلکہ ہم اخبار کے ہاکر کو خوب جانتے ہیں جو روزانہ صبح آ کر ہمیں نیند سے جگاتا ہے۔ اس المیہ کے باوجود ہمارے ملک کی بیشتر آبادی دیہی علاقوں میں رہتی ہے اور اس آبادی کا فطرت سے تعلق اب بھی برقرار ہے۔ دیہات پس ماندہ یا ترقی پذیر ملکوں میں نہیں ہیں بلکہ ترقی یافتہ ملکوں میں بھی موجود ہیں۔ کیا ان دیہی علاقوں میں بسنے والے کروڑوں انسانوں کی زندگی سے شاعری کا کوئی رشتہ نہیں؟ جدید شعراء ان سادہ لوح انسانوں سے جس قدر بھی رشتہ منقطع کر لیں، لیکن کم از کم ان لوگوں کی خاطر ہی فطرت سے شاعری کا رشتہ ہر دور میں قائم رہے گا۔

فطرت کی بات چلی ہے تو میں اتنا عرض کر دوں کہ زندگی کی طرح موت بھی ایک فطری شے ہے۔ موت کا اذیت ناک تصور زمانۂ قدیم سے لے کر اب تک انسان کے سینے میں کانٹے کی طرح چبھتا رہا ہے۔ لیکن اس بابت ہمارے کلاسیکل اور جدید شاعروں کے رویہ میں تھوڑا سا فرق ہے۔ ایک دفعہ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن مجھے اپنے سفرِ روس کا ایک واقعہ بیان کر رہے تھے (جس سے اس مسئلہ پر شاید کچھ روشنی پڑ سکے) وہ بتا رہے تھے کہ کمیونزم کی نظریاتی عصبیت کے باوجود روس میں جدید شاعری چوری چھپے پنپ رہی ہے۔ وہاں کے ایک جدید شاعر نے شکیل الرحمٰن صاحب سے پوچھا کہ ”جدید حسیت کیا ہے؟“ اس سوال کا جواب ایک چھوٹے سے جملے میں دیجئے۔ پھر اس شاعر نے خود ہی بتایا کہ ”It is the fear of death“۔ بات تو بظاہر بہت سچی معلوم ہوتی ہے اور دل کو لگتی بھی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ موت کا ڈر کس دَور کے انسان کو نہیں تھا؟ یہ ڈر تھا، ہے اور رہے گا۔ فرق صرف اتنا ہے کہ کلاسیکل شاعری کے دور میں یہ ڈر انفرادی سطح پر تھا اور جدید شاعری کے دور میں یہ ڈر اجتماعی سطح پر ہے۔ اس لئے جدید حسیت کو ”اجتماعی موت کے ڈر“ سے وابستہ کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔ موت ایک ٹھوس اور ناقابلِ تردید حقیقت ہونے کے باوصف ہر دور میں انسان موت سے صرفِ نظر کرتا رہا ہے۔ وہ اپنے دوست، احباب، عزیز و اقارب کی ابدی جدائی کو جدائی تسلیم کرنے کو تیار نہیں۔ مرنے کے بعد اپنے آپ کو زندہ رکھنے کے لئے کبھی وہ علم و ہنر کے میدان میں نقوشِ جاوداں چھوڑنے کی کوشش کرتا ہے تو کبھی فنونِ لطیفہ کے میدان میں (حالانکہ اسے اس کا احساس ہے کہ یہ نقوش بھی نقوشِ جاوداں نہیں ہیں)۔ جب انسان میں موت سے

آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ نہیں رہتا تو وہ دل کو سمجھانے کی خاطر فلسفہ طرازی پر اتر آتا ہے۔ کبھی وہ موت کو ماندگی کا وقفہ تصور کرتے ہوئے کچھ دیر تک دم لیکر آگے چلنے کی آرزو رکھتا ہے تو کبھی کہتا ہے کہ

لوگ مرتے ہیں مگر ہرگز فنا ہوتے نہیں

کبھی وہ فلسفۂ تناسخ کا سہارا لیتا ہے تو کبھی موت کو محض نقلِ مکانی تصور کرتے ہوئے کہتا ہے کہ جس طرح دنیا کی رنگینیوں میں کھو کر بچہ کبھی رحمِ مادری میں جانا نہیں چاہے گا، اسی طرح اسے عاقبت کی دل فریبیوں کا اندازہ ہو جائے تو پھر اس دنیا میں لوٹ آنا پسند نہیں کرے گا۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ عہدِ حاضر میں بھی موت وہی ہے اور موت سے متعلق انسان کا ردِ عمل بھی وہی ہے، یہ اور بات ہے کہ دورِ حاضر میں انفرادی اور اجتماعی موت کے نئے نئے طریقے نکل آئے ہیں۔ طلحہٰ رضوی کے یہاں موت کا جو تصور ملتا ہے، وہ فلسفیانہ تصور ہے۔ موصوف فطری عناصر کو شاعرانہ علامت کی حیثیت سے قبول کرتے ہیں اور ان کی مدد سے زندگی کی بے ثباتی کا تصور کھینچ دیتے ہیں۔ اس اعتبار سے ان کا رویہ میرؔ کے رویہ سے قریب تر ہے۔ اس کے باوجود میں کہوں گا کہ چونکہ ہماری صدی میں موت سے متعلق انسان کے جبلی ردِ عمل میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں آیا، اس لئے دورِ جدید میں بھی ان کے اس قسم کے اشعار کی قدر و قیمت کم نہیں ہوتی۔

بہار میں کوئی غنچہ جو کھل کے پھول ہوا
کچھ اور عاقبت اندیش دل ملول ہوا

☆

ستارے جھانکتے ہیں شام کی فصیلوں سے
نہ جانے آخرِ شب ان کا حال کیا ہوگا

☆

آیا خیالِ جامۂ ہستی کہ دفعتہً
غنچہ ہنسا، گلوں کی قبا چاک ہوگئی

☆☆☆

سر اٹھاتا تھا مگر ٹھہرے نہ بیش از یک نفس
جرمِ خود بینی پہ گویا بلبلے شرمندہ ہیں
فصلِ گل تازگی زخموں سے مرے لیتی تھی
خشک ہو ہو کے گرے برگِ حنا میرے بعد

سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس قسم کے اشعار میں جس طرح وارداتِ قلبی کا انعکاس ہوا

ہے اور درد و غم کا عنصر جس طرح ایک مرکز پر سمٹ آیا ہے، وہ ان اشعار کو دوامی قدروں کا حامل بناتا ہے۔

فطری عناصر کے توسط سے زندگی کی بے ثباتی کی عکاسی شیکسپیئر اور کالی داس سے لیکر میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ تک ہر بڑے شاعر میں پائی جاتی ہے۔ طلحہؔ رضوی برقؔ کے مندرجۂ بالا اشعار کو اسی عظیم روایت کا ایک تسلسل سمجھتا ہوں۔ ان کے یہاں فطرت کے ساتھ لگاؤ محض استعارہ کی حد تک ہے۔ وہ اپنی ذات کے اندر اس طرح فطرت کی انگڑائیاں محسوس کرنے لگتے ہیں کہ انہیں نہالِ درد کی شاخوں میں پھول کھلا ہوا محسوس ہوتا ہے اور خیالِ یار بھی انہیں فصلِ گل جیسا لگتا ہے۔ جب ان کے دل میں زخموں کے گلاب کھلنے لگتے ہیں تو ان کی پلکوں پر نہ جانے کتنے ستارے جگمگانے لگتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:۔

نہالِ درد کی شاخوں پہ پھول کھلنے لگا   خیالِ یار بھی فصلِ گلاب ہے گویا

☆

دل عجب شاخ ہے اے برقؔ نہالِ غم کی   پھول ہر فصل میں کھلتے رہے لالوں کی طرح

☆

اب بھی شاداب ہیں دل میں تری یادوں کے گلاب   لذتِ درد نے ان زخموں کو بھرنے نہ دیا

☆

برقؔ خوں رونے پہ بھی کم نہ ہوئی تیرہ شبی   کون سا نجمِ سحر دیدۂ تر نے نہ دیا

طلحہؔ رضوی برقؔ کی حزنیہ لے کے بعد جو چیز مجھے سب سے زیادہ پسند ہے، وہ ہے ان کی شاعری میں فلسفیانہ اور متصوفانہ رنگ و آہنگ کا امتزاج، جس سے شاعر کا مفکرانہ لب و لہجہ واضح ہوتا ہے۔ برقؔ خود خانقاہی آدمی ہیں۔ ان کی شاعری کا متصوفانہ آہنگ غالباً تصوف سے ان کی اسی عملی وابستگی کا نتیجہ ہے۔ ان کے مفکرانہ لب و لہجہ کی چند مثالیں درجِ ذیل کر رہا ہوں:۔

کیا ہے، کہاں سے ہے اور کیا ہوگا بالآخر اس کا وجود
مل کے سمندر سے وہ کہے گا بولا، اک قطرہ پانی

☆

یقین شیشۂ دل میں اتار لایا اسے   گمان رہ گیا صدیوں کا فاصلہ بن کے

☆

قطرہ مجھے آمادۂ طوفاں نظر آیا   ذرہ ہے کہ خورشیدِ درخشاں نظر آیا

☆

مری حکایتِ ہستی مرا یہ قصۂ شوق   ہے ماجرائے جنوں داستانِ حدث و قدم

☆

دراصل حدوث وقدوم کا مسئلہ اسلامی تصوف کا ایک ایسا بنیادی مسئلہ ہے جو ''دویت واد'' یعنی شکتی اور پورش کی ثنویت کی یکسر نفی کرتا ہے۔ موخر الذکر شعر میں شاعر نے اسی نظریاتی اختلاف کو فنی گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔

مجھے اس بات پر خوشی ہے کہ برقؔ جدید نہیں ہیں، بلکہ روایت سے وابستگی کی وجہ سے جدید شاعر کی بھیڑ سے ہٹ کر وہ اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں۔ پھر بھی اس عہد میں سانس لینے والا ایک با شعور اور حساس شاعر کہاں تک عصری حسیت سے نظر بچا کر گزر سکے گا؟ طلحہؔ رضوی کے ذیل کے اشعار سے بہتر طریقے پر جدید حسیت کا اظہار اور کیا ہو سکتا ہے؟

رہِ حیات پہ انبوہِ کس مپرساں ہے   کسے غرض کہ تمہیں ہٹ کے راستہ دے گا
لہو کے شعلے لپکتے ہیں جسم کے اندر   غموں کا ضبط عناصر کو ہی جلا دے گا

☆

چل کے ویران رہگزر تنہا   کاٹ دی عمرِ مختصر تنہا
بھولی یادوں کے سائبان تلے   تارے گنتا ہوں رات بھر تنہا

☆

صاحب نظر بھی ہونا عجب سانحہ ہوا   جو نقش آیا سامنے دیکھا مٹا ہوا

☆

ہر طرف کٹ رہی ہے یوں گویا   اک کھڑی فصل نسلِ آدم ہے

جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے، طلحہؔ رضوی برقؔ کی شخصیت دو حصوں میں بٹی ہوئی معلوم

ہوتی ہے۔ ایک کا تعلق فصیح اور عام فہم زبان سے ہے اور دوسرے کا تعلق بلیغ اور عربی و فارسی آمیز مشکل زبان سے۔ ان کے یہاں اول الذکر اسلوب نسبتاً زیادہ مؤثر اور دلکش ہوتا ہے، کیوں کہ اسمیں وہ کاٹ ہوتی ہے جو اس دور کے بہت کم شعراء کو نصیب ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:۔

ہاں خوشی مجھ سے بھی اک بار ملی تھی شاید   آپ سے ہو جو ملاقات ، دعا کہیے گا

☆

شبِ غم تری یاد کیا لے گئی   اک احساس جینے کا تھا لے گئی
خفا موت سے زندگی سے غمیں   قضاء آکے آخر منا لے گئی

☆

جل رہا ہے لہو کا ہر قطرہ   پھر بھی روشن کوئی دیا نہ ہوا

☆

یوں یاد تری دل کو چھوتی ہوئی گزری ہے   جیسے کبھی غربت میں یاد آئے وطن اپنا

ان کی عربی و فارسی آمیز زباں کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے جو عبدالعزیز خالدؔ کے اسلوب کی یاد تازہ کر دیتی ہیں:۔

متاعِ جرأتِ دل وقفِ یک نگاہِ کرم   وجودِ بے سر و ساماں رہینِ ملکِ عدم

☆

بڑھی جو تشنہ لبی، ضامنِ حیات ہوا   حدنگ جرملۂ وقت ، ولولہ بن کے

سرِّ معانی رہنِ وصالِ حروف ہے   خورشید کا سیاہیٔ شب میں وقوف ہے
گہنا چکا ہے کب سے مری شخصیت کا چاند   اے دوستو، یہ وقتِ صلوٰۃ الکسوف ہے
ساقی اس آبگینۂ نازک کی خیر ہو   صہبائے تند و جرِ شکستِ ظروف ہے
صوفیٔ صاف قلب کی نسبت کا پاس ہو   کہنے کو برقؔ آپ کا ملبوسِ صوف ہے

طلحہؔ رضوی برقؔ کے بعض اشعار ایسے ہیں جن میں چونکا دینے والے عجیب و غریب تشبیہات و استعارات پائے جاتے ہیں جنہیں ان سے قبل غالباً کسی اور نے نہیں باندھا۔ مثلاً:۔

ایک تو ہم سو اندیشے ، عشق میں ناکامی کا سبب
ان کی گلی تک جب بھی پہنچا ، بلی رستہ کاٹ گئی

ہم اپنے سینے میں رکھتے ہیں حسرت وارماں   کبوترانِ حرم کی طرح بسائے ہوئے

☆

دل بن گیا ہے گویا فلسطینِ آرزو   زنداں میں قیدیوں کو ملے کوئی در کہاں؟

☆

لوحِ جبیں سے مٹ نہ سکا ایک حرف بھی   لکھا ہے لکھنے والے نے کتنا دبا کے ہاتھ

☆

برقؔ کی ایک غزل ہے جس کا آغاز یوں ہوتا ہے:۔

"نگاہِ عشق اٹھ گئی ، جدھر جدھر جہاں جہاں"

اس غزل میں ٹکنک کا یہ نیا تجربہ انجام دیا گیا ہے کہ ہر شعر کے مصرعِ ثانی میں صنعتِ ذو قافیتین کے ساتھ ساتھ ہر قافیہ کی دو دو مرتبہ تکرار بھی ہوئی ہے۔ مثلاً:۔

(۱) بھٹکتی جائے یہ نظر، کدھر کدھر کہاں کہاں
(۲) مرا وجود ضو فشاں، سحر سحر اذاں اذاں
(۳) میں بام و در مکاں مکاں، اثر اثر، زماں زماں
(۴) جگر جگر تپاں تپاں، نظر نظر دھواں دھواں
(۵) وہ ابرو و مژہ بہم تبر تبر سناں سناں
(۶) فسانۂ حیات بھی خبر خبر گماں گماں

علیٰ ہٰذا القیاس

طلحہؔ رضوی برقؔ کا یہ شعر پڑھ کر

ہے خیرہ چشم عقل و دل جدھر ہے اور جہاں تک ہے
یہ کس کے حسن کا جلوہ زمیں سے آسماں تک ہے

میرا اپنا ایک بھولا بسرا شعر یاد آ گیا۔

یہ آنکھیں لا سکیں گی تاب کیسے ان کے جلووں کی
رخِ پر نور کا پرتو زمیں سے آسماں تک ہے

دونوں شعر کی مشابہت کو دیکھتے ہوئے کوئی بھی شخص ایک دوسرے کا چربہ یا سرقہ کہہ سکتا ہے۔ لیکن سچ پوچھئے تو یہ مشابہت اس لئے ہے کہ سیکڑوں میل کی دوری کے باوجود ایک ہی تان میں ہم دونوں کا دل دھڑکتا ہے۔ یہ روزمرہ زندگی کا عام تجربہ ہے کہ دورانِ گفتگو کبھی کبھی ایک شخص دوسرے شخص کو کہتا ہے ''تم نے یار میری زبان سے یہ بات چھین لی۔ میں تو یہی بات کہنے جارہا تھا۔'' میں سمجھتا ہوں کہ شعر کا توارد بھی اکثر اسی نوعیت کا ہوا کرتا ہے۔ جس پر بغیر سوچے سمجھے سرقے کا الزام عاید کرنا عین ناانصافی ہے۔

غزل کے پہلو بہ پہلو برقؔ صاحب کو نظم گوئی پر بھی عبور حاصل ہے۔ آج کے دور میں کتنے شاعر ہیں جو اِس قسم کی پختگی اور شستگی سے اپنے خیالات کو منظوم کر سکتے ہیں؟

مستیٔ فقر و جذبِ عشق، پردہ درِ رخِ حیات
چشمِ حقیقت آشنا، منہمکِ تجلیات
درد جو نقش بن گیا سینۂ واشگاف کا
ضبطِ قلم ہوئی تمام قلب کی تازہ واردات
رازِ درونِ میکدہ، قاش ہوئے جو سر بسر
خونِ جگر سے ہر غزل تابشِ چہرۂ ثبات

(نظم ''نذرِ اقبالؔ'')

ان کے اس مجموعہ ''شایگاں'' میں دو آزاد نظمیں ''اندیشہ'' اور ''اناللہ'' بھی شامل ہیں جن کا شمار ان کی کامیاب ترین تخلیقات میں ہو سکتا ہے۔ ان نظموں سے یہ بھی بشارت ملتی ہے کہ اگر وہ غزلوں کے پہلو بہ پہلو نظم گوئی کی طرف خاطر خواہ توجہ مرکوز کریں تو اس عہد کے اہم نظم نگاروں میں ان کا شمار ہونے لگے گا۔ ان کی نظموں کی طرح ان کی رباعیاں بھی بہت عمدہ ہیں اور ان کی زندگی کے پختہ تجربات کی مظہر۔ جیسا کہ انہوں نے خود کہا ہے:۔

مضمون دمِ فکرِ ادق آتا ہے   تخئیل کے ماتھے پہ عرق آتا ہے

خونِ جگر و دل سے مرے شعر میں برقؔ   نورِ سحر و رنگِ شفق آتا ہے

یہ خونِ جگر و دل کا کرشمہ ہے کہ جدید شاعری کی اُکتا دینے والی یکسانی کے دور میں ''شایگاں'' جیسا مجموعۂ کلام ادب کے سنجیدہ قارئین کا محض ذائقہ ہی نہیں بدلے گا، بلکہ ان کے ادبی ذوق کی آسودگی کے لئے بھی وافر سامان مہیا کرے گا۔ ان شاءاللہ

شب شکن (شعری مجموعہ)

ظفرؔ ہاشمی (جمشید پور)

ظفرؔ ہاشمی کی اہمیت یہ ہے کہ جمشید پور جیسے آہنی اور مشینی شہر میں شب و روز سانسیں لے کر بھی غزل جیسی نرم و نازک صنفِ سخن کی ناز برداری کا حق ادا کرتے رہے ہیں۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ ان کا خمیر متھلا (دربھنگہ) کے آب و گل سے بنا ہے جہاں ودیا پتی جیسے شاعر نے محبت کے دلآویز راگ الاپے تھے۔ ان کے تحت الشعور میں چھپا ہوا یہ تضاد ان کی شاعری میں مختلف انداز سے جلوہ گر ہوا ہے۔

جدید شاعری کی اکتا دینے والی یکسانی کے اس دور میں جب کوئی ایسا شعری مجموعہ نظر سے گذرتا ہے جس میں شاعر کی خلاّقانہ صلاحیت تخلیقیت کے نیے امکانات کو روشن کرتی ہے، تو اسے پڑھ کر طبیعت شاد و مسرور ہو جاتی ہے۔ ظفرؔ ہاشمی کی غزلوں کا مجموعہ ''شب شکن'' پڑھ کر میں بھی اسی قسم کی کیفیت سے دوچار ہوا۔ میں انہیں آزاد غزل کے مردِ مجاہد کی حیثیت سے جانتا تھا، کیوں کہ وہ اردو کے پہلے محقق ہیں جنہوں نے ہمت کر کے آزاد غزل پر پی ایچ ڈی کا کام کیا ہے اور اس طرح اس نئی صنفِ سخن کو استحکام بخشنے کے سلسلے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ اپنی پابند اور آزاد دونوں طرح کی غزلوں میں وہ فنی اصول کے قائل نظر آتے ہیں۔ ان کی جدید غزلوں میں مجھے ایسے نیے امکانات چمکتے ہوئے نظر آئے کہ جنہوں نے مجھے یہ چند سطور صفحۂ قرطاس پر بکھیرنے پر مجبور کر دیا۔

ظفرؔ ہاشمی نے اس زمانے میں میدانِ شاعری میں قدم رکھا جب ہمارے ادب سے ترقی پسندی کی گرفت کمزور ہو چکی تھی، لوگ میرؔ اور غالبؔ کے یہاں جدید حسیّت کی ابتدائی شکل دریافت کرنے میں مصروف تھے۔ ناصر کاظمی اور ظفرؔ اقبال کو نئی غزل کا امام تصوّر کیا جانے لگا تھا۔ اکثر جدید شاعروں پر کسی نہ کسی طرح ناصر کاظمی اور ظفرِؔ اقبال کے اثرات چھائے ہوئے تھے۔ ایسے دور میں

جن جدید شاعروں نے خود کو ان شاعروں کے اثرات سے آزاد رکھا اور اپنی شاعری کے لئے الگ تھلگ راہ ڈھونڈ نکالی، ان میں ظفؔر ہاشمی کا نام خاصا اہم ہے۔

یوں تو دیگر جدید شاعروں کی طرح ظفؔر ہاشمی کے یہاں بھی جدید حسیّت کی جلوہ گری پائی جاتی ہے، لیکن انہوں نے موجودہ حیات کے سرد و گرم کو اپنے اوپر جھیلا ہے، اس کے کسیلے پن کو اپنی زبان سے چکھا ہے اور اپنے محسوسات کو ایک سچے فنکار کی حیثیت سے تخلیقیت کا جامہ پہنایا ہے۔ بیشتر جدید شاعروں کے برخلاف جدیدیت ان کے نزدیک اُوپر سے اوڑھی ہوئی ردائے کرم خوردہ نہیں بلکہ ان کے رشتۂ جسم و جان کا ایک اٹوٹ حصّہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے اسلوب کی تازگی و شگفتگی ہمیں متاثر کئے بغیر نہیں رہتی۔

جدید انسان کی تنہائی کا ذکر دوسرے جدید شاعروں کے یہاں ملتا ہے، بلکہ کثرت سے ملتا ہے۔ لیکن ظفؔر ہاشمی کے یہاں تنہائی کا احساس ایک لاہوتی کیفیت لئے نظر آتا ہے۔ ان کی نظر میں تنہائیاں اجالوں کو اس طرح پی جاتی ہیں کہ ساری انجمن اندھیروں میں غرق ہو جاتی ہے۔ جب وہ سمندر کی جانب نظر ڈالتے ہیں تو سنہری مچھلیوں کو بے حس و حرکت پاتے ہیں جس کی وجہ سے نہ سطحِ آب پر کوئی لہر اٹھتی ہے نہ زیرِ آب کسی ہلچل کا احساس ہوتا ہے۔ جب وہ خشک زمین کی طرف نظر دوڑاتے ہیں تو مور کے چہچہوں کو گُم سُم اور اس کے خوبصورت پروں کو بے رنگ پاتے ہیں۔ اگر وہ جنگل کی طرف رُخ کرتے ہیں تو چاہت کا پرندہ سلگتی خواہشوں کے موسم میں تنہائی کی وجہ سے چھٹپٹاتا ہوا نظر آتا ہے۔ اگر وہ باغ کی جانب مڑتے ہیں تو پھولوں کی رانی آنکھوں کی مستی اور ہونٹوں کی لالی سے عاری کانٹوں سے گھری ہوئی یکہ و تنہا پاتے ہیں۔

جدید انسان کی ''تنہائی'' بذاتِ خود تنہا نہیں ہوتی بلکہ اس کے ساتھ درد و غم، خوف و دہشت نیز بے یقینی و سوزش کا ایک لامتناہی سلسلہ ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ طلوعِ شام اور شبِ مہتاب کا منظر شاعر کے لئے عذاب و قہر سے کسی طرح کم نہیں۔ لہٰذا فرماتے ہیں:

طلوعِ شام، سناٹا، ہجومِ یاس، تنہائی
یہیں پر آکے سارے خوف کا رستہ بھی ملتا ہے

* *

شبِ مہتاب کے رتھ پر وہ جب باہر نکلتے ہیں
تو چاندی کی ندی میں قطرہ قطرہ ہم پگھلتے ہیں

☆☆

ظفؔر کا سارا مجموعہ ایسے اشعار سے بھرا پڑا ہے جن میں خونیں داستانوں کا سلسلہ سوئے ہوئے زخموں کی ٹیس، پیاس کی شدّت اور سوزش کی فراوانی پائی جاتی ہے۔ نمونے کے طور پر کچھ اور ذیل کے اشعار پیش کر رہا ہوں۔

فصیلِ غم سے سر ٹکرا کے خونیں داستاں کرتے
رقم ہم سلسلہ در سلسلہ اپنا بیاں کرتے

سوئے ہوئے زخموں کی ہر ٹیس ابھر آئے
آنگن کی ہواؤں میں اتنی نہ کسک رکھ دے

آبی پرندہ جو بھی پیاسا تڑپ رہا ہو
سرشار اس کو کردوں خود کو اداس چاہوں

بہت سے جدید شاعروں کی طرح ظفؔر ہاشمی کی شاعری میں بھی ''خواب'' کے ٹوٹنے اور بکھرنے کا ذکر بار بار آیا ہے۔ انہیں اس امر کا شدید احساس ہے کہ بزمِ مہ و نجوم کی جھلملاہٹوں کے باوجود خوابوں کا عکس اپنے حصار سے ٹوٹ چکا ہے۔ سورج، شفق، بادل اور ہوا جیسے فطرت کے حسین مناظر نے بھی ان سے ان کا خواب لوٹ لیا ہے۔ چونکہ اس عہد کا ہر فرد اپنے شانے پر لاشِ جاں لئے ہوئے پھر رہا ہے، اس وجہ سے اب بے لباسِ خواب کا پیرہن ڈھونڈنا عبث ہے۔ پھر بھی شاعر کے ذہن میں سبز خواب کی ہلکی سی کرن چمکتی ہوئی نظر آتی ہے۔ موصوف آتے جاتے موسموں کا رشتہ برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اب بھی ان کی آنکھوں میں ہزاروں خواب پلتے ہیں اور ان خوابوں کی حسین تعبیر سے اپنا رشتہ جوڑنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ فرماتے ہیں:

مری مٹھی میں اب تک بند ہے تعبیر خوابوں کی
مقدر کی لکیروں کی طرح ہر پور جیسے ہو

☆☆

پلکوں پہ خواب رکھ کر سو جاؤں آج میں بھی
تعبیر کوئی جاگے ایسا قیاس چاہوں

☆☆

میرا اندازہ ہے کہ ظفرؔ ہاشمی کو فطری مناظر کے جمالیاتی پہلو سے جتنا گہرا لگاؤ ہے، غالباً کسی دوسرے جدید شاعر کو اتنا نہیں، لہٰذا وہ خوابوں سے بھی ان حسین مناظر کا رشتہ جوڑتے ہیں اور اس طرح ان کی شاعری میں ایک نئی قسم کا رجائی آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔

جب سے ملا ہے آسماں کو سازشوں کا ذائقہ
اک خواب بن کر ہے زمیں پر بارشوں کا ذائقہ

☆☆

آنکھوں میں ہر اک خواب دھنک رنگ فروزاں
لپٹے ہیں رگِ جاں سے عنایات کے جگنو

☆☆

آئنہ، مہتاب، جگنو، رنگ و بُو   خواب کے ہونٹوں پہ لرزش اور مَیں

ظفرؔ نے فطری مناظر کے توسط سے اپنی ذات کا عرفان حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔ موصوف ساری کائنات کو اپنی ذات میں محصور پاتے ہیں اور اس کائنات میں ''صدائے کن فیکون'' کے ساتھ ساتھ شکست و ریخت کا جو لامتناہی سلسلہ جاری ہے، اسے بھی اپنی ذات میں محسوس کرتے ہیں۔ لہٰذا فرماتے ہیں۔

سُورج، زمیں، تارے، قمر سب قید ہیں، مجھ میں ظفرؔ
مرغوب ہے میرے لئے اب گردشوں کا ذائقہ

☆☆

کتنے منظر ٹوٹتے ہیں اپنے اندر روز و شب
چاندنی ، قوسِ قزح اور کہکشاں ، جگنو لئے

ظفرؔ زمین و آسماں دونوں سے اپنی ذہنی وابستگی کا ثبوت دیتے ہیں، جیسا کہ ذیل کے اشعار سے واضح ہے۔

(۱) پھول کا پیکر زمیں   اور کبھی پتھر زمیں
دے دیا سارا لہو   پھر بھی ہے بنجر زمیں

مَیں اکیلا ہوں ظفرؔ   اور لئے لشکر زمیں
(۲) مجھ سے غافل آسماں   تیرے شامل آسماں
مَیں زمیں پر ہوں کھڑا   اور مقابل آسماں
کیا کروں لے کے اُفق   جب ہے باطل آسماں
(۳) نظر میں چار سو زمین و آسماں   فریبِ رنگ و بو زمین و آسماں
شجر، ثمر، یہ آفتاب و ماہتاب   دے خواب آرزو زمین و آسماں
مٹھاس تیرے لمس کی جسے ملے   وہی ہے سرخرو زمین و آسماں

پیکر تراشی کے عمل میں ظفرؔ ہاشمی کو مہارتِ تامہ حاصل ہے۔ ان کی پیکر تراشی کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ مختلف اقسام کی قوتِ حاسہ اور مختلف رنگوں سے وابستہ پیکروں کو وہ ایک لڑی میں پرو کر امتزاجیت (synesthesia) کا تجربہ انجام دیتے ہیں۔ پیکروں کا یہ انوکھا تنوع ان کے دیگر ہم عصر شاعروں میں بہت کم کہیں اور نظر آتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

ذوقِ طلب، رنگِ جنوں، لمسِ سحر کا سلسلہ
مجھ سے چراغوں کو ملا ہے سوزشوں کا ذائقہ

یہاں پیکرِ بصارت، پیکرِ لامسہ اور پیکرِ ذائقہ تینوں کو ملا دیا گیا ہے۔

☆☆

آتشِ لمس سے نشیلے تھے
جسم پر جن کے داغ نیلے تھے

یہاں پیکرِ لامسہ اور پیکرِ بصارت کا امتزاج پایا جاتا ہے۔

خاموش چراغوں کو بھی دیتے ہیں لہو رنگ   بجھتے ہوئے جلتے ہوئے برسات کے جگنو

اس شعر میں ''لہو رنگ'' اور ''جگنو'' سے بصری پیکر وابستہ ہے اور خاموش چراغوں سے سماعی پیکر۔

ان کی پیکر تراشی کے عمل میں مختلف رنگوں کا تنوع بھی اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ان کے یہاں مختلف قسم کے رنگوں کا جتنا استعمال ہوا ہے، شاید ہی کسی دوسرے جدید شاعر کے یہاں ایسا ہوا

ہو۔ مثلاً

کتنے منظر ہیں موج زن مجھ میں
نیلے ، پیلے ، سفید، سُرخ ، ہرے

☆☆

عام طور پر سُرخ رنگ کو ترقی پسندی اور پیلے رنگ کو جدیدیت کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ لیکن سُرخ رنگ کو رِستے ہوئے خون کی علامت کی حیثیت سے بھی لے سکتے ہیں اور پیلے رنگ کو دورِ خزاں کے مرجھائے ہوئے پتوں سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ پیلے رنگ کو یرقان جیسے مہلک مرض کی علامت کی حیثیت سے بھی لیا جا سکتا ہے جیسا کہ شاعر نے ایک اور جگہ لکھا ہے۔

راستہ اس کو کہوں یا یرقان
ہوگئے پاؤں بھی پیلے میرے

ہرا رنگ ہریالی یعنی تخلیقِ نو کی علامت ہو سکتا ہے۔ نیلے رنگ سے جہاں آسمانی قدروں کی ترجمانی ہوتی ہے، وہیں قاری کا ذہن سانپ کے زہر کی طرف بھی منعطف ہوتا ہے۔ سفید رنگ جو تمام رنگوں کا امتزاج ہے مادی اور روحانی دونوں سطح پر یک جہتی اور ہم آہنگی کا آئینہ دار ہے۔ غرض کہ شاعر اپنی ذات کے اندر ان تمام متضاد کیفیات کا امتزاج محسوس کرتا ہے۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے، ظفؔر ہاشمی کا خمیر متھلا کے آب و گل سے بنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فطرت سے ان کا بے پناہ لگاؤ پایا ہے، لیکن چونکہ ان کی زندگی کے روز و شب زیادہ جمشید پور جیسے آہنی شہر میں گذرے ہیں، اس لئے انہوں نے اپنے آہنی اور مشینی ماحول سے بھی پیکر اخذ کئے ہیں۔ مثلاً

جگ مگ جگ مگ شہرِ سنگ و آہن کتنا
سُونا سُونا شہرِ نگاراں، شہرِ نگاراں

☆☆

پھول ، خوشبو، شفق و ساز لئے تھا منظر
شہرِ آہن کی سلاخوں سے تو نکلا بھی نہیں

☆☆

چمنیوں کی دھڑکنیں جب بڑھ گئیں
رنگ و روغن اڑ گئے دیوار کے

☆☆

ظفر ہاشمی کی پیکر تراشی اور علامت پسندی کا ایک مجموعی اندازہ آپ کو ذیل کی ترکیبوں سے لگ جائے گا۔

تب وتابِ بدن کے بھنور میں ڈوب کر شاعر کا دشت و بیاباں میں بگولہ بن کے اٹھنا، برگِ بے نوا کا اپنی ہواؤں سے زخموں کو ٹیس دے کر شاعر کے وجود سے لپٹنا، شفق کا خون پی پی کر اُفق سے چاند کا نکلنا، نیند کے سمندر میں اضطراب کا آنا، پھولوں میں عکس کا ڈوب جانا، پتھروں میں خواب کا ڈھلنا، ہاتھوں میں خواب کی کرچیوں کا ہونا، خاموش جل ترنگوں کا سماعتوں سے ٹکرانا، شاعر کے ہونٹوں کی بین سے اس کے وجود کے اندر چھپے ہوئے سانپ کا باہر نکل آنا، بے صدا لمحوں کی جنبش سے آرزو کے افق کا ریزہ ریزہ ہونا، دخترِ صحرا کی آنکھوں میں کاجل کا ہونا، ظلمتوں کے قبیلوں کا جگنوؤں کو قید کرنا، رنگ اور خوشبو کی بارش میں چاندنی کا غسل کرنا، روشن برگِ انا کا ہر پیڑ سے لپٹنا وغیرہ۔

جہاں تک ٹکنک کا سوال ہے، ظفر ہاشمی نے کئی طرح کے نئے تجربے انجام دئے ہیں۔ ان کے یہاں کثیر تعداد میں ایسے اشعار پائے جاتے ہیں جن میں یکساں قسم کے الفاظ وتراکیب یکجا کر دیے گئے ہیں اور ان سب کے اجتماع سے ایک نئی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ذہنِ قاری میں مختلف الفاظ سے وابستہ صوری، صوتیاتی اور معنوی کیفیات کی جو لہریں اٹھتی ہیں، ان کے تقاطع (intersection) سے ایک بھرپور تاثر ابھرتا ہے، دجس سے جذبات کی اضافی فراوانی معرضِ وجود میں آتی ہے اور یہ خوبی سچی شاعری کے لئے بہت ضروری ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

مسافر، شجر، پھول، پھل، رنگ، جگنو
کسی موڑ پر کوئی ٹھہرا نہیں ہے

☆☆

آہیں، گھٹن، صوت وصدا، دیوار ودر سے گفتگو
خالی مکاں لینے لگا آرائشوں کا ذائقہ

☆☆

چاند، عکس، آئینہ سلسلوں کا اک سراب   سختی وجود بھی اب چٹان میں نہیں

☆☆

خوں رنگ دھنک، تتلی، پھل، پھول، شجر شاداب   ہر باغ کو کرتی ہے اِک موجِ صبا روشن

☆☆

شاعر نے اپنی بعض غزلوں میں ردیفوں اور قافیوں کی تکرار سے غنائی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً:۔

پیاس کی شدت، دشت و بیاباں، دشت و بیاباں
گلشن گلشن شعلہ بداماں شعلہ بداماں

☆☆

جنگل جنگل بیاکل آہو، وادی وادی اُڑتی خوشبو
ایسے لپٹے لاکھوں جگنو، تن من تن من رِم جھم رِم جھم

☆☆

انہوں نے ایک ایسی غزل کہی ہے جس میں اسماء یکجا کر دیے گئے ہیں اور فعل کا نام ونشان تک نہیں۔ نحوی اعتبار سے کوئی بھی مصرعہ جملہ نہیں بنتا۔ لیکن نوعیتِ الفاظ کی یکسانی یا تضاد سے قاری کے ذہن میں ایک ٹھوس پیکر اُبھرتا ہے اور مختلف الفاظ سے ابھرنے والی کیفیات کی موجیں سالم کلیت کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ اس طرح شعر اپنی تکمیل کی حد کو چھو لیتا ہے اور شاعر اور قاری کے درمیان ترسیل وابلاغ کے تمام دشوار گذار مرحلے پگھل جاتے ہیں۔ اس غزل کے چند اشعار ملاحظہ فرمایئے۔

(ا) نقرئ قہقہے، رنگ، بو، راحتیں   مفلسی، ٹھوکریں، جستجو، آفتیں
(ب) کرب، صحرا، تڑپ، تشنگی، فاصلے   لمس، خوشبو، ہوا، چاندنی، قربتیں
(ج) خون، شعلے، مکاں، لُوٹ، فرزانگی   دست، شفقت، کرم، در گذر، وحشتیں
(د) وسوسے، کروٹیں، رات، تنہائیاں   روشنی، راستے، مہوشاں، جلوتیں

ان اشعار میں موجودہ حیات کے متعددالابعاد پہلوؤں میں سے چند کا احاطہ کیا گیا ہے۔ (ا) میں دولت مند اور نادار کی زندگی کا تضاد بتلایا گیا ہے۔ ایک طرف راحتوں، نقرئی قہقہوں اور رنگ و بو کی بارش ہے تو دوسری طرف مفلسی، ٹھوکر، زندگی کی جدوجہد اور آفتوں کی بوچھار ہے۔ اس شعر کو پڑھنے کے بعد مظلوم انسانوں کے لئے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ (ب) کے پہلے مصرع میں ایک مہجور کی صحرانوردی کی عکاسی کرگئی ہے تو دوسرے میں وصل کی اس ابدی داستان سے زندگی کی مکمل حدیث مرتب ہوتی ہے۔ (ج) میں فرقہ وارانہ فساد کی مکمل تصویر پیش کی گئی۔ ہے جس میں ایک طرف لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم ہے تو دوسری طرف یہ بتایا گیا ہے کہ اب بھی انسانیت زندہ ہے جس کے ناطے ایک فریق دوسرے فریق کی محافظت کرتا ہے۔ (د) میں ایک چکلے کی تصویر پیش کی گئی ہے جس میں سے گذرتے وقت ایک مردِ نا تجربہ کار کو طرح طرح کے وسوسوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ قاری جہاں مظلوم طوائف سے ہمدردی کا اظہار کرتا ہے، وہیں اس کے ذہن میں فرسودہ نظام حیات کو (جس میں بھوک اور مجبوریاں اگتی ہیں) بدل ڈالنے کا عزم و حوصلہ پیدا کرتا ہے۔ حالانکہ ظفؔر ہاشمی اسے ”اردو ادب میں صرف الفاظ پر مشتمل پہلی غزل“ قرار دیتے ہیں لیکن ان کا یہ دعویٰ غالباً سو فیصد درست نہیں، کیوں کہ اس سے قبل اس نوعیت کی چیزیں میری نظر سے گذر چکی ہیں۔ ہاں، میں اتنا وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ مختلف اسماءِ ذات کے اجتماع سے مکمل اور جامع معنویت پیدا کرنے کی کاوش شاعر کی بے پناہ خلاقانہ صلاحیت کی آئینہ دار ہے۔

ظفؔر ہاشمی نے صنعتِ غیر منقوطہ یا صنعتِ عاطلہ میں بھی ایک غزل کہی ہے۔ یہ ایک بہت ہی مشکل صنعت ہے اور اس کی اہمیت کو وہی شخص بخوبی محسوس کرسکتا ہے جس نے خود اس صنعت میں طبع آزمائی کی ہو۔ میں نے بھی اس صنعت میں شعر کہے ہیں اور اس کی دشواریوں سے کما حقہٗ واقف ہوں۔ اس قسم کی کاوش کو بعض لوگ کرتب بازی کا نام دے سکتے ہیں۔ لیکن ظفؔر ہاشمی نے یہ ثابت کردی ہے کہ جدید حسیّت کے ساتھ اس قدیم صنعتِ لفظی کو بھی بحسن و خوبی برتا جا سکتا ہے اور معنویت کے بے شمار در وا ہو سکتے ہیں۔ موصوف کی غیر منقوطہ غزل کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے۔

گرمیٔ موسم رہے　　سرد ہوں گے ولولے

☆☆

ہم سمٹ کر رہ گئے   مل گئے وہ دائرے

☆☆

ہر سڑک ٹوٹی ملی   کارواں ٹوٹے ملے

☆☆

لمحہ لمحہ ہے صدی   آدمی کے واسطے

☆☆

اس طرح آئی ہوا   گر گئے ہم ڈال سے

نقطوں کے استعمال کے بغیر غزل کہنا ایک چیلنج ہے جسے ظفؔر ہاشمی نے قبول کیا اور وہ کامیابی کے ساتھ اس مرحلے سے گذر گیے۔

ظفؔر ہاشمی کی ایک قابلِ ذکر خصوصیت یہ ہے کہ ان کی جدت طراز طبیعت نے انہیں نئے نئے اوزان کا اختراع کر کے ان میں شعر کہنے پر مجبور کیا۔ یوں تو متعدد جدید شاعروں نے اس قسم کے تجربے انجام دیے ہیں، لیکن ظفؔر ہاشمی کے یہاں جو صوتی آہنگ موجود ہے، وہ دوسروں کے یہاں بہت کم پایا جاتا ہے۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ انہوں نے مروّجہ مترنم اوزان کے صدر روابتدا یا عروض وضرب میں صرف ایک حرف (یعنی ایک ماترا) یا ایک دو سبب خفیف جوڑ دیے ہیں۔ درمیانی اوزان کو اُلٹ پھیر نہیں کرتے جس سے شعر کا آہنگ مجروح ہو۔ ملاحظہ فرمائیے۔

(۱) سزامیں کبھی بخششوں میں وہ   کھلا تو عجب بندشوں میں وہ

☆☆

بظاہر اس کی تقطیع ''فعولن فعولن مفاعیلن'' پر ہو سکتی ہے (اور اسے بحرِ طویل کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے) لیکن اس کا اصل صوتی آہنگ اس طرح پیدا ہوتا ہے کہ بحرِ متقارب سالم کے اخیر میں ایک سبب خفیف جوڑ دیا گیا ہے۔ یعنی

فعولن فعولن فعولن، فع لن   فعولن، فعولن، فعولن، فع لن

☆☆

(۲) کرن پھوٹ نکلی وہیں سے پھر بھی   نہ سورج لئے تھا بدن مریم کا

☆☆

یہاں بحرِ متقارب مسدس سالم کے اخیر میں دو سبب خفیف جوڑا گیا ہے۔ اس کا وزن ہے۔

فعولن فعولن فعولن فع لن

اخیر کے زحاف کو اثلم بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اصل آہنگ مصرع کے تین چوتھائی حصے میں سالم رکن (فعولن) کی تکرار اور اخیر میں دو سبب خفیف (فع لن) کی وجہ سے ہے۔ یعنی اخیر کے دو سبب خفیف مصرع کے مجموعی آہنگ پر اثر انداز ہو کر اسے مجروح نہیں کرتے۔

(۳) اندھیروں میں ٹھہرا ہے لے کر خمارِ شب　　　اُجالوں میں بھٹکے کہاں تک سوارِ شب

اس شعر کے ہر مصرع کی تقطیع اس طرح ہوگی

فعولن فعولن فعولن فعولن، فع

یہاں فعولن کی تکرار چار مرتبہ ہونے کے بعد اخیر میں ایک سبب خفیف جوڑ دیا گیا ہے۔

انہوں نے بعض قلیل الاستعمال بحروں میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ مثلاً

بحرِ ہزج مثمن مکفوف (مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل) اور متدارک مثمن مخبون (فَعِلُن، فَعِلُن فَعِلُن، فَعِلُن) ذیل کے دو شعر بالترتیب ان دو بحروں میں ہیں۔

یقیں، فہم، قناعت کی ندِی میں رہوں غرقاب
کہ ہے آج وجودوں میں دہکتا ہوا شمشان
رہے دھوپ میں خشک شجر کی طرح
بپے درد بھی راہگذر کی طرح

☆☆

اس مضمون میں ظفرؔ ہاشمی کی پیکر تراشی کے عمل کا ذکر ہو چکا ہے۔ اس سے آپ کو ان کے ذخیرۂ الفاظ کا اندازہ ہو چکا ہوگا۔ ان کے ذخیرۂ الفاظ کے ضمن میں اتنا مزید اضافہ کرنا چاہوں گا کہ انہوں نے بعض انگریزی الفاظ کو اس خوبصورت انداز میں اپنایا ہے کہ یہ الفاظ غزل کی زبان کا جزوِ لاینفک بن گیے ہیں۔ علاوہ ازیں تخلیقیت کے کرب سے گذرنے کے بعد انہوں نے بعض ایسے نئے الفاظ گڑھے ہیں جو انہیں کا حصہ ہو کر رہ گیے ہیں۔ انگریزی ذخیرۂ الفاظ کی مثالیں درجِ ذیل کر

رہا ہوں۔

زرد موسموں کی کچھ اس طرح بہار ہے
فصلِ رنگ و بو ظفؔر میرے لان میں نہیں

☆☆

ابھی ابھی خوشبو تر بتر ہے یہ میرے کیبن کا گوشہ گوشہ
کہ میز پر خود ہی میں نے کیسے سجا دیا تھا گلاب تازہ

☆☆

ملا خاک میں نرخ جب ریشم کا   بگڑ کے رہا موڈ بھی موسم کا

انہوں نے غزل کے دامن میں جو نئے نئے الفاظ کے گل بکھیرے ہیں، ان کی مثالیں بھی ملاحظہ فرمائیے۔

(۱) رنگ، خوشبو، بے مثالی   سب نشاں ہیں لازوالی
(۲) خوشبو، صبا، کرن، کبھی مہتابیاں بھی ہوں   منظر ہو جب غروب تو پرچھائیاں بھی ہوں
(۳) کیا قید کرتا، کیا چھوڑ دیتا   جگنو، ستارے، مہتابیاں تھیں
(۴) شفق شفق گلابیاں   نظر نظر سوال رُت

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ ظفؔر ہاشمی نے یا تو اسمِ صفت یا اسمِ ذات بنا کر اسے پھر سے اسمِ صفت کی حیثیت سے استعمال کیا ہے یا اسمِ صفت کو بذاتِ خود اسمِ ذات کی حیثیت سے قبول کیا ہے۔ یہ ان کا تخلیقی استخراج ہے جسے عام قاعدے کی میزان پر تولا تو نہیں جا سکتا۔ اچھا ہے کہ قاعدہ تخلیقی فنکار کے پاس پاسبان کی حیثیت سے رہے، لیکن اسے چاہئے کہ کبھی کبھی فنکار کو تخلیقیت کے میدان میں تنہا بھی چھوڑ دے۔

(۱) میں لفظ بے مثالی اور لازوالی استعمال کئے گئے ہیں۔ ’’بے مثال اور لازوال‘‘ جیسے اسمِ صفت سے ’’بے مثالی‘‘ اور ’’لازوالی‘‘ اسمِ ذات بنائے گئے ہیں اور انہیں پھر سے بے مثال اور لازوال (اسمِ صفت) کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح (۲) اور (۳) میں مہتاب جیسی کیفیت کو ’’مہتابی‘‘ اور (۴) میں گلاب کی سی کیفیت کو ’’گلابی‘‘ کے نام سے موسوم کیا ہے۔ صرف یہی نہیں،

بلکہ انہوں نے ان الفاظ کا جمع ''مہتابیاں'' اور ''گلابیاں'' بنا کر شعر میں استعمال کیا ہے۔ یہ امر ان کی جدت پسند طبیعت پر دال ہے۔

غرض کہ ظفؔر ہاشمی عہدِ حاضر کے ایک ایسے تجرباتی شاعر ہیں جنہوں نے ناصر کاظمؔی اور ظفؔر اقبال کے بے جا اثرات سے اپنی شاعری کا دامن پاک رکھ کے جدید شاعری کا ایک عمدہ نمونہ (model) ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ ان کی شاعری کا دامن فکرِ جمیل کا ایک ایسا ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر ہے جس میں دور سے سرسری نظر ڈال کر گذرنے کی نہیں بلکہ اس کی عمیق تہوں میں اتر کر غزل کے نئے امکانات کے موتیوں کو ڈھونڈ نکالنے کی ضرورت ہے۔ اس بابت خود ظفر ہاشمی نے خواہش ظاہر کی ہے کہ

مَیں غزل کی تہہ میں ظفؔر رہوں کوئی آئے فکرِ جمیل تک
کوئی حرف حرف پڑھے مجھے کوئی لفظ لفظ سنے مجھے

موجِ نسیم

(عبدالحلیم حلیمؔ)

مولانا عبدالحلیم حلیمؔ کا ذکر اُڑیسہ میں اردو کے استاذ الاساتذہ کے طور پر ہوتا ہے۔ ان کی شاعرانہ شخصیت پورے برّصغیر کے لئے باعثِ فخر ہے۔ موصوف نے اُس زمانے میں اُڑیسہ کے مختلف علاقوں میں اردو و فارسی کے درس و تدریس کا سلسلہ جاری رکھتے ہوئے اردو کے چراغ کو روشن رکھا جس زمانے میں اڑیسہ ہی میں گنتی کے ہائی اسکول تھے اور خود صوبۂ اڑیسہ تعلیمی اعتبار سے پس ماندہ علاقہ کہلاتا تھا۔ موصوف کے بے شمار شاگردوں میں سے محمود بالیسری آسمانِ نثر کے اور عبدالمجید فیضیؔ سمبلپوری آسمانِ شاعری کے ایسے درشندہ ستارے ہیں جو پوری اردو دنیا میں مہِ نخشب کی صورت چمک رہے ہیں۔

عبدالحلیم صاحب کو شاعری کا ذوق ورثے میں ملا تھا۔ موصوف کے والد مولانا محمد عبد الرشید قاصرؔ ایک خوش گو شاعر تھے۔ حلیمؔ صاحب کے مجموعۂ کلام ''موجِ نسیم'' کا آغاز قاصرؔ صاحب کی ایک حمد سے ہوتا ہے جس کی زبان نہایت صاف ستھری اور رواں دواں ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے۔

مقدس ذات ہے اعلیٰ ہے تیری شان یا اللہ
نرالی شان ہوتی ہے تیری ہر آن یا اللہ
ترے اک لفظ کُن سے ہوگئی تخلیق عالم کی
زمین و آسماں، جن و ملک انسان یا اللہ
نہ کر محروم قاصر کو کبھی اپنی نوازش سے
کہ یہ بندہ ہے تیرا بے سر و سامان یا اللہ

قاصر صاحب کے والد عبدالمجید صاحب بھی اردو اور فارسی کے اچھے شاعر تھے اور اڑیسہ کے زمانۂ قدیم کے مشہور صاحبِ دیوان شاعر شیخ امین اللہ چرخؔی (متوفی ۱۸۷۹ء) کے متبنیٰ فرزند تھے۔ چرخؔی کے انتقال کے بہت دنوں کے بعد قاصرؔ ہی نے ۱۹۰۷ء میں دیوانِ چرخؔی شائع کیا۔ عبدالمجید کے فارسی کے ایک قطعہ سے چرخؔی کا سالِ وفات نکلتا ہے۔ یہ قطعہ مجھے خود مولانا عبد الحلیم ہی سے حاصل ہوا ملاحظہ ہو:

جناب منشی امین اللہ تخلص چرخؔی ملک الشعراء
بجست از کشتیٔ فنا و بجور و غوطہ بہ بحرِ باقی
ندا ز ہاتف بگوشم آمد پئے نوشتن سرِ وفاتش
بدیں جہت من رقم نمودم، ز سالِ ہجری بہ مہرباقی
نحیف عبدالمجید را ایں دُعا خدایا قبول فرما
کہ نامِ چرخی مدام باشد، بنام نیکو بد ہر باقی

''نامِ چرخؔی مدام باشد'' سے چرخؔی کا سالِ وفات ۱۲۹۶ھ (یا تقریباً ۱۸۷۹ء) نکلتا ہے۔

غرض کہ عبدالحلیم حلیم ایک علمی، ادبی اور صوفی خانوادے کے چشم و چراغ تھے۔ موصوف کا خاندانی سلسلہ حضرت قطب الدین بختار کاکی رحمۃ اللہ علیہ سے جا ملتا ہے۔ ان کی حیات میں آج سے تقریباً ۷۰ سال قبل ان کا ایک چھوٹا سا مجموعہ کلام ''موجِ نسیم'' کے نام سے شائع ہوا تھا۔ میں نے تذکرۂ شعرائے اڑیسہ ''آبِ خضر'' (۱۹۶۳ء) میں ''موجِ نسیم'' سے صرف ایک نظم اور دو غزلیں شاملِ انتخاب کی تھیں۔ اڑیسہ میں اردو کے تعلق سے جو بھی مضمون لکھا جاتا ہے یا کانفرنسوں میں جو مقالے پڑھے جاتے ہیں، ان میں حلیم کی انہی چند تخلیقات کا ذکر آتا ہے۔ نئی نسل موصوف کے مکمل ادبی کارناموں سے واقف نہیں ہے۔ ہمیں مولانا عبدالحلیم حلیم کے فرزند ارجمند اڈوکیٹ کمال ظفر صاحب کا شکریہ ادا کرنا چاہیے کہ انہوں نے ''موجِ نسیم'' کی تخلیقات کے علاوہ موصوف کی بکھری

ہوئی دیگر غیر مطبوعہ تخلیقات کو بھی فراہم کر کے یکجا شائع کرنے کا بیڑا اُٹھایا ہے۔ ان بکھرے ہوئے دانوں کو ایک تسبیح میں پرونے کے لیے انہوں نے بڑی مشقت اور جدوجہد سے کام لیا ہے۔ اس طرح انہوں نے نہ صرف اپنی سعادت مندی کا ثبوت فراہم کیا ہے، بلکہ حلیم صاحب کے کلام کو ضائع ہونے سے بچالینے پر ہم اہلِ اردو پر بڑا احسان کیا ہے۔ حلیم صاحب کے کلام میں (چاہے وہ نظم یا غزل، نعت ہو یا منقبت) پختگی اور شستگی کے عناصر کوٹ کوٹ کے بھرے ہوئے ہیں۔ جہاں ان کی نظموں میں قومی اور ملّی جذبہ بامِ عروج پر نظر آتا ہے، وہیں ان کی غزلوں میں عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی کی ایک ایسی متوازی آمیزش پائی جاتی ہے جو اس دور کے بیشتر غزل گو شاعروں کے یہاں نایاب ہے۔

مجھے امید ہے کہ عبدالحلیم صاحب حلیم کا یہ تازہ مجموعۂ کلام ہاتھوں ہاتھ لیا جائے گا اور اردو کے ادبی حلقوں میں اس کی جائز پذیرائی ہوگی۔

مونسِ سخن

عبدالمتین جامیؔ

عبدالمتین جامیؔ عجیب وغریب مخلوق ہیں۔ شاعری، تنقید، افسانہ، ناول، منظوم ڈرامہ، خاکہ، انشائیہ، جاسوسی ادب، بنگلہ کے ادبِ عالیہ کا اردو ترجمہ، غرض کہ ادب کا کون سا قابلِ ذکر شعبہ ہے جو ان کی تخلیقی اور فنی دسترس سے باہر ہے؟ صرف شاعری ہی کا میدان لیجیے تو آپ کو یہ دیکھ کر یقیناً تعجب ہوگا کہ غزل، پابند نظم، آزاد نظم، نثری نظم، آزاد غزل، غزل نما، ترائلے، سانیٹ، دوہا، دوہا غزل، رباعی...... گویا ہر اہم صنفِ سخن میں انہوں نے اپنے اشہبِ قلم کو مہمیز کیا ہے۔ غرض کہ عبدالمتین جامیؔ کو بلاشبہ ایک ہمہ جہت (Versatile) شخصیت کا مالک قرار دیا جاسکتا ہے۔

اردو کے مرکزی علاقوں سے بہت دور اڑیسہ جیسے غیر اردو صوبے میں موصوف کی پیدائش ہوئی اور وہیں کے ادبی ماحول میں ان کے ذہن وشعور کو فروغ حاصل ہوا۔ ادبی مرکز سے دور رہنے کی وجہ سے ان کو پذیرائی نہیں ملی جس کے وہ مستحق تھے۔ بیس سال قبل ان کا صرف ایک غزلیہ مجموعہ ''نشاطِ آگہی'' شائع ہوا تھا اور ابھی حال میں اڑیسہ اردو اکاڈمی کے جزوی مالی تعاون سے ان

کی رباعیوں کا ایک مجموعہ ''بساطِ سخن'' شائع ہوا ہے۔ اگر وہ کسی اردو علاقے میں ہوتے تو اب تک ان کے بیسوں شعری اور نثری مجموعے چھپ چکے ہوتے۔

ایسا نہیں ہے کہ عبدالمتین جامیؔ ادبی حلقوں میں کسی غیر معروف شخص کا نام ہے۔ جب بھی کوئی مدیر کسی بڑے شاعر و ادیب پر کوئی کتاب مرتب کرنے کا ارادہ کرتا ہے تو عبدالمتین جامیؔ کو ضرور یاد کرتا ہے اور انہیں مضمون لکھنے کی دعوت ضرور دیتا ہے۔ جامیؔ کئی کتابوں پر پیش لفظ اور آراء بھی لکھ چکے ہیں جو ان کی کتابوں کے وقار میں اضافہ کرتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر جامیؔ اردو کے اہل الرائے حضرات میں شمار کیے جاتے ہیں۔ آپ کو یہ جان کر تعجب ہوگا کہ جامیؔ درس و تدریس کے پیشے سے وابستہ نہیں ہیں، بلکہ ایک ایسے پیشے سے منسلک ہیں جس کی وجہ سے ان پر ''ایک چکر ہے میرے پاؤں میں زنجیر نہیں'' کا مقولہ صادق آتا ہے اور ان کا بیشتر وقت جنگلوں میں گزرتا ہے۔ حیرت ہے کہ ان نامساعد حالات کے باوجود وہ کیسے لکھ پڑھ لیتے ہیں اور مضامینِ نثر و نظم کا اتنا ڈھیر سارا مواد ان کے پاس کیسے جمع ہوگیا ہے جس کا عشرِ عشیر حصہ بھی کیف و کم کے اعتبار سے کسی ادیب کو زندۂ جاوید بننے کی ضمانت دے سکتا ہے۔

اڑیسہ میں اردو اور فارسی شاعری کی روایت تقریباً چار سو سال پرانی ہے۔ کٹک میں عبد القادر بیدلؔ کا قیام ۱۶۰۰ء سے ۱۶۰۷ء تک رہا جب کہ یعقوب چرخیؔ کے پوتے خانِ دوراں سید محمود یہاں کے صوبہ دار تھے۔ بیدلؔ نے کٹک ہی سے فارسی اور اردو میں شعر گوئی کا آغاز کیا جن کے بارے میں آگے چل کر غالبؔ لکھتے ہیں:۔

طرزِ بیدلؔ میں ریختہ کہنا ۔ اسد اللہ خاں قیامت ہے

بیدلؔ نے اپنی تصنیف ''چہار عنصر'' میں اپنے سفرِ اڑیسہ کے بارے میں تفصیل سے لکھا ہے۔ جس وقت کٹک میں ان کی تشریف آوری ہوئی تھی، اس زمانے میں فارسی گو درویش والہ ہروی جو فصیح ہروی سے شرفِ تلمذ رکھتا تھا، وہاں موجود تھا۔ اس کے بعد تواتر کے ساتھ اڑیسہ میں باہر کے فارسی اور اردو شعراء کے آنے کا سلسلہ جاری رہا۔ اڑیسہ بھر کی پرانی مسلم عمارتوں کے کتبوں میں فارسی اور اردو کے جو قطعاتِ تاریخ دیکھنے کو ملتے ہیں، ان میں سے بہت سے قطعات اڑیسہ ہی کے شاعروں کے ذریعہ لکھے گیے ہیں۔ محمد بن امین والیٔ بلخ نے فارسی میں اپنا سفرنامہ ''بحر الاسرار'' لکھا

ہے جس میں کٹک، پوری اور کونارک کے سفر کا تفصیلی ذکر موجود ہے۔ میر تقی میرؔ کے شاگرد مرزا ظہیر الدین علی بخت اظفری (۱۷۵۹ء تا ۱۸۱۸ء) جن کا سلسلۂ نسب چھ پشتوں میں اورنگ زیب سے ملتا ہے، لکھنؤ میں نواب آصف الدولہ کے دربار میں سات سال گزارنے کے بعد بنارس، عظیم آباد، مرشد آباد، بردوان ہوتے ہوئے کٹک پہنچے اور وہاں کچھ عرصہ رہ کر مدراس کے لیے روانہ ہو گیے جہاں انہوں نے اپنی عمرِ عزیز کا آخری حصہ گزارا۔ موصوف نے اپنی سوانح عمری ''واقعاتِ اظفری'' میں اپنے قیامِ اڑیسہ کے بارے میں تفصیل سے لکھا ہے۔ (ملاحظہ ہو، صفحہ ۳۳ ر نقوشِ بلند فکر از علیم صبا نویدی)۔ اظفری کے بعد کے دور میں راس مسعود، فرحت اللہ بیگ، ناطق لکھنوی، ابو الکلام آزاد، شمس منیری، خان عبدالمقتدر خاں، حفیظ جالندھری جیسے اکابرِ اردو کے اڑیسہ تشریف لانے کے ثبوت ملتے ہیں۔ لیکن ان سب کو Floating population ہی کہا جایے گا۔ یوں تو انیسویں صدی اور بیسویں صدی عیسوی میں یہاں متعدد صاحبِ دیوان شاعر بھی پیدا ہوئے ہیں، لیکن اڑیسہ کے سب سے پرانے اردو شاعر ہردے رام جودتؔ کہلاتے ہیں جو بارہویں صدی ہجری میں شہر کٹک میں پیدا ہوئے اور جن کا انتقال مرشد آباد میں ۱۱۹۰ھ اور ۱۱۹۸ھ کے درمیان ہوا۔ جودت کا ذکر شورشؔ، عشقیؔ، جیسے قدیم تذکرہ نگاروں نے اپنے اپنے تذکروں میں کیا ہے۔

نواب علی ابراہیم خلیل کی تصنیف ''گلزارِ ابراہیم'' (۱۲۹۸ھ) میں بھی جودتؔ کا ذکر شامل ہے۔ اس وقت تک ان کا انتقال ہو چکا تھا۔ شورشؔ نے جودتؔ کے اس شعر کا حوالہ دیا ہے:؎

برنگِ شمعِ سوزاں دل سے میرے آہ نکلے ہے
الٰہی شکر کرتا ہوں کہ خاطر خواہ نکلے ہے

عشقیؔ کے تذکرے میں جودتؔ کی یہ رباعی ملتی ہے:؎

واعظ تری بات دل سے کہنے کا نہیں
پتھر کی چوٹ شیشۂ دل سہنے کا نہیں
زاہدِ خشک تو ہے جب تک مرے پاس
لو ہو مری چشمِ تر سے بہنے کا نہیں

جودتؔ کی صرف ایک رباعی اور غزل کے صرف ایک شعر کے سوا کوئی اور تخلیق دستیاب نہیں ہوتی۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ عبدالمتین جامیؔ صنفِ رباعی پر اپنی خصوصی توجہ مرکوز کر کے اڑیسہ کے سب سے پہلے شاعر ہردے رام جودتؔ کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

فارسی میں صنفِ غزل کی طرح صنفِ رباعی کے موجد بھی رودکیؔ ہی کہلاتے ہیں۔ ایران نے صنفِ رباعی کے بڑے بڑے شاعروں (مثلاً خیام، سرمد، سعدی، وغیرہ) کو پیدا کیا جن میں خیامؔ کو فٹزرالڈ کے انگریزی ترجموں کی وجہ سے بین الاقوامی شہرت نصیب ہوئی۔ یہ صنفِ سخن یعنی (صنفِ رباعی) فارسی گو شعراء سے گزر کر اردو میں در آئی تو ابتدائی دور میں شمالی ہند سے زیادہ جنوبی ہند میں اس کو بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس طرح ارضِ دکن میں قلی قطب شاہ، ملا وجہی، غواصی، نصرتیؔ سے لے کر باقر آگاہ ویلوری تک رباعی گو شعراء کی ایک لمبی فہرست ہمارے سامنے آتی ہے۔ شمالی ہند میں شاہ حاتم اردو کے سب سے پہلے رباعی گو کہلاتے ہیں۔ میرؔ، دردؔ، سوداؔ سے لے کر متوسطین اور متاخرین کے دور تک تقریباً تمام اساتذہ نے اس صنفِ سخن کو سینے سے لگایا۔ یوں تو بیسویں صدی میں صنفِ رباعی تلوک چند محرومؔ، امجد حیدرآبادی، فراقؔ، جوشؔ، جمیل مظہری، پرویز شاہدی جیسے شعراء کا مرکزِ توجہ بنی، لیکن ان سب میں امجد حیدرآبادی کو جو مقام حاصل ہوا، کسی دوسرے کو نصیب نہیں ہوا۔ بہر کیف یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ جس طرح ماضی میں امجد حیدرآبادی نے حیدرآباد (دکن) میں رہ کر اپنے فن کی اساس صنفِ رباعی پر رکھی ہے، اسی طرح عبدالمتین جامیؔ نے جدید و قدیم موضوعات پر سیکڑوں رباعیاں کہہ کر اردو رباعیات کی تاریخ میں صوبۂ اڑیسہ کا نام جوڑ دیا ہے۔ حالانکہ زمانۂ قدیم سے لے کر اب تک اڑیسہ میں متعدد استاد گزرے ہیں، لیکن اب تک جامیؔ کے سوا کسی اور کے یہاں بندرہ بیس سے زیادہ تعداد میں رباعیاں نظر نہیں آتیں۔ ہندوستان گیر پیمانے پر دیکھا جائے تو بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے آغاز میں بہت سے اردو شعراء کے رباعیات کے مجموعے چھپ کر منظرِ عام پر آئے، لیکن ان میں سے بیشتر کے یہاں صرف رباعی کے سب سے آسان وزن یعنی ''لاحول ولا قوۃ الا باللہ'' کے وزن کا استعمال پایا جاتا ہے۔ حالانکہ فارسی اور اردو کے پرانے اساتذہ کے یہاں بحرِ ہزج سے اخذ شدہ اوزان کا استعمال نظر آتا ہے اور پھر رباعی کے چاروں مصرعے ان چوبیس اوزان میں سے الگ الگ اوزان میں بھی ہو سکتے ہیں۔ عبدالمتین جامیؔ کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے تمام الگ الگ چوبیس اوزان میں بھی

طبع آزمائی کی ہے اور اپنی بعض رباعیوں کے الگ الگ مصرعوں میں مختلف اوزان بھی استعمال کیے ہیں۔ موجودہ عہد کے بعض رباعی گو شعراء کا کہنا ہے کہ رباعی کے چار مصرعوں کے اوزان الگ الگ ہوں تو پڑھتے وقت خوش آہنگی برقرار نہیں رہتی۔ اگر اس بات کو تسلیم کر لیا جایے تو فارسی اور اردو کے اساتذہ کی بیشتر رباعیوں کو رد کرنا ہوگا، جس کی وجہ سے ہمیں بہت بڑی ناکامی اور محرومی ہاتھ آئے گی۔ اس سلسلے میں راقم الحروف کا موقف یہ ہے کہ جس طرح رباعی کہنے کے لیے شاعر کو مخصوص ذہنی مشاقی کی ضرورت ہوتی ہے، اسی طرح رباعی پڑھتے وقت قاری کے لیے بھی صحیح قرأت کی مشق کی ضرورت ہے تاکہ رباعی کا آہنگ صحیح طور پر گرفت میں آسکے اور اس کی خوش آہنگی سے قاری حقیقی معنوں میں لطف اندوز ہو سکے۔ اس ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی کے بتائے ہوئے ”اصولِ تسکینِ اوسط“ (یعنی تین حرکتوں کی درمیانی حرکت کو سکون میں بدلا جا سکتا ہے) قارئین کی قرأت میں ہمیشہ معاون ثابت نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ ”اصولِ تسکینِ اوسط“ کے استعمال سے رباعی کے ایک وزن سے ”کئی اوزان“ تو نکل سکتے ہیں لیکن ”تمام اوزان“ نہیں نکلتے۔ یعنی کہیں یہ اصول کام آتے ہیں اور کہیں نہیں آتے۔ بہ الفاظ دیگر رباعی کی تخلیق اور قرأت کے دوران ”اصولِ تسکینِ اوسط“ سے فائدہ تو اٹھایا جا سکتا ہے، لیکن اسے کلیہ کے طور پر قبول نہیں کیا جا سکتا۔

رباعی کی بابت عبدالمتین جامیؔ نہایت زود گو ثابت ہوئے ہیں۔ ہفتہ بھر میں ان سے راقم الحروف کی تین چار مرتبہ ملاقات ہو جاتی ہے اور ہر مرتبہ جیب سے کاغذ کا پُرزہ نکال کر پانچ چھ نئی رباعیاں سناتے رہتے ہیں۔ چند ماہ قبل لکھنؤ کے ڈاکٹر شمیم احمد صدیقی ایسی ایک کتاب ترتیب دے رہے تھے جو بیت بازی کے کام آسکے یعنی یہ کتاب حروفِ آخر کے لحاظ سے بھی دیوان کہلا سکے اور حروف اول کے لحاظ سے بھی۔ موصوف نے راقم الحروف سے رابطہ کر کے اپنی ان مشکلات کا حل دریافت کیا کہ بہت سے جفت حروف (pairs of letters) ایسے ہیں، جن سے وابستہ رباعیاں انہیں مل رہی ہیں۔ میں نے ڈاکٹر صدیقی کو مشورہ دیا کہ ”اڑیسہ کے سب سے اہم رباعی گو شاعر عبدالمتین جامیؔ سے آپ رجوع کیجیے، آپ کا مسئلہ حل ہو جائے گا“۔ واقعی ایسا ہی ہوا۔ جامیؔ نے مذکورہ کتاب کی خالی جگہوں کو اپنی طبع زاد رباعیوں سے پُر کر دیا اور یہ کتاب ”گنجینۂ رباعیات“ کے نام سے مارچ ۲۰۱۴ء میں نعمانی پرنٹنگ پریس، لکھنؤ سے چھپ کر منظرِ عام پر آگئی ہے۔ اس

کتاب میں ڈھائی سو شعراء کی تقریباً ڈھائی ہزار رباعیات شامل ہیں۔ یعنی اوسطاً فی شاعر دس رباعیاں منتخب کی گئی ہیں۔ لیکن اس مجموعے میں اکیلے عبدالمتین جامیؔ کی ۹۳ رباعیاں منتخب ہوئی ہیں۔ اور پھر یہ رباعیاں فرمائشی ہونے کے باوجود ان پر تصنع زدگی کا شائبہ تک نہیں گزرتا۔

غزل اور رباعی دونوں اصناف کی تقریباً عمر برابر ہے، کیوں کہ دونوں رودکیؔ کے ذہن کی اختراع ہیں۔ غزل کی زبان حسن وعشق کی زبان ہوتی ہے جو ''سمٹے تو دلِ عاشق پھیلے تو زمانہ ہے''۔ لیکن رباعی کا دامن شروع ہی سے نہایت وسیع رہا ہے اور مختلف قسم کے موضوعات وواردات کو اس میں سمیٹا جا سکتا ہے۔ یوں تو سعدیؒ نے غزل کے موضوعات کو بھی کافی وسعت وپہنائی سے روشن کیا ہے، لیکن پھر بھی غزل ابھی تک ایک ایسی نازک صنفِ سخن ثابت ہوئی ہے جو ''ذرا سی ٹھیس لگ جانے سے ساغر ٹوٹ جاتے ہیں'' کے مصداق کرخت اور ٹھوس حقائق کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ صنفِ رباعی کے ساتھ ایسی بات نہیں ہے۔ اس میں ''کلامِ نرم ونازک'' کی بھی گنجائش ہوتی ہے اور ''تلخ واردات کی حقیقت بیانی'' کی بھی۔ عبدالمتین جامیؔ کی رباعیوں میں مذکورہ دونوں قسم کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ ان کے یہاں کہیں اخلاقیات، امن پسندی اور بشر دوستی کے پیغام سے لبریز رباعیاں نظر آتی ہیں تو کہیں فلسفۂ حیات وتصوف کی عکاسی کرتی ہوئی اور کہیں طنز کے نشتر چبھوتی ہوئی یا پھر خالص غزل کی طرح وارداتِ قلبی کا جام چھلکاتی ہوئی رباعیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمایئے:

اخلاقیات، امن پسندی اور بشر دوستی:

چلیے کہ جلاتے ہیں اخوت کا چراغ
روشن کریں ہر گھر میں محبت کا چراغ
نیکی سے بدلنا ہے بدی کا یہ چلن
کب پھر نہ بجھے گا کہیں الفت کا چراغ

فلسفۂ حیات:

کب سوکھے زیست کا کنول کیا جانے
کرتی ہے ڈھیر کب اجل کیا جانے
نظارہ حسن کا ابھی ہے باقی
کب اس میں پڑے گا اک بل کیا جانے

تصوف:

ہر چیز کو تخلیقِ خدا کہتا ہوں
تخلیق کو خالق سے جدا کہتا ہوں

یہ بات حقیقت پہ ہے مبنی جامی   جو کچھ بھی میں کہتا ہوں بجا کہتا ہوں

طنز:

کیا بات ہوئی عورتیں نکلیں باہر   اور مرد مقید ہوئے گھر کے اندر
ناپید ہوئیں قدریں دنیا میں جب   حاوی ہوا مشرق پر مغرب کا اثر

واردات قلبی کا انعکاس:

برسوں ہوئے دیکھا نہیں چہرہ اپنا   باقی نہ رہا خود سے رشتہ اپنا
آئینہ خیال کا ہوا ہے مجروح   گم جب سے ہوا جامی نغمہ اپنا

چونکہ جامی خود ایک جدید شاعر ہیں، اس لئے ان کی بعض رباعیوں میں علامت پسندی اور پیکر تراشی کا عمل اور جدید حسیت کا اظہار بدرجۂ احسن کارفرما نظر آتا ہے۔ جدید انداز کی رباعیوں کی چند مثالیں ملاحظہ فرمایئے:۔

آنگن میں ہمارے ہے بڑا سا برگد   سایہ ہمیں ملتا ہے ہمیشہ بے حد
ہاں دھوپ کی کچھ تو ہے ضرورت ہم کو   پر دھوپ تو چھوتی نہیں گھر کی سرحد

☆

ظلمات کا ممنوعہ شجر سامنے تھا   مایوس توہّم کا حجر سامنے تھا
اک خوف کا سایہ بھی تھا میرے پیچھے   چھوڑا جو میں گھر لمبا سفر سامنے تھا

☆

ایقان کی حد کو جب وہ چھوڑ چلا   اک نور کے دریا میں تھا وہ لفظ کھڑا
آتی جاتی لہریں حیران رہیں   اس طرح معانی کو وہ دیتا تھا صدا

عبدالمتین جامی نے رباعی کی بحروں کو لے کر تین نئی قسم کے تجربے انجام دیے ہیں (۱) آزاد رباعی (۲) ترائلے بروزنِ رباعی (۳) سانیٹ بروزنِ رباعی۔ اگر ان تینوں میں سے کوئی ایک بھی ہمارے ادب میں چل نکلے تو اولیت کا سہرا یقیناً عبدالمتین جامی کے سر بندھے گا۔ اب آیئے

ان تجربات کی تفصیل پر غور کریں۔

(۱) آزاد رباعی کا تجربہ:۔ ''آزاد غزل'' کے غلغلہ کے زمانے میں فیروز اور تفضیل احمد نے ''آزاد رباعی'' کا سلسلہ شروع کیا تھا جس کا ذکر راقم الحروف نے اپنے مضمون ''جدید شعری رویہ ۶۰ء کے بعد'' (مطبوعہ اضافی تنقید ۱۹۷۷ء) میں کیا تھا۔ لیکن چونکہ یہ حضرات ''آزاد رباعی'' کے تشفی بخش اصول پیش نہیں کر سکے تھے، اس لیے ان کا یہ تجربہ اہلِ نظر کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے میں ناکامیاب رہا۔ تقریباً ۳۵ر سال کے بعد عبدالمتین جامیؔ اس جانب متوجہ ہوئے ہیں۔ انہوں نے آزاد رباعی کے لئے اپنا اصول قائم کیا ہے کہ رباعی کے چار مصرعوں میں سے تین مصرعے رباعی کے مسلمہ اوزان پر ہوں اور صرف ایک مصرعے کے صدر ر ابتدا اور حشوِ اول کے اوزان برقرار رہیں (یعنی پورے مصرعے کے حشوِ دوم اور عروض ر ضرب کو حذف کر دیا جائے۔) ذیل کی مثال پر غور کیجیے:

صدر ر ابتدا۔ حشوِ اول۔ حشوِ دوم۔ عروض ر ضرب
اس نے مرا اندازِ تکلم چھینا
مفعول۔ مفاعیل۔ مفاعیلن۔ فع
دریائے تفکر کا تلاطم چھینا
مفعول۔ مفاعیل مفاعیلن۔ فع
کیا اور رہا باقی..........
مفعول۔ مفاعیلن.........
لب سے مرے خوشبو کا تبسم چھینا
مفعول۔ مفاعیل۔ مفاعیلن۔ فع

سب سے اہم بات یہ ہے کہ جامیؔ کے بنائے ہوئے اصول پر تخلیق کی گئی ہے اور رباعیوں میں پابند رباعیوں کا تاثر برقرار رہتا ہے۔

(۲) ترائلے بروزن رباعی: ترائلے فرانسیسی زبان کے ایک کلاسیکل صنفِ سخن ہے جو آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے کی تکرار چوتھے اور ساتویں مصرعے میں اور دوسرے مصرعے کی تکرار آٹھویں مصرعے میں ہوتی ہے۔ پہلا، تیسرا اور پانچواں مصرع ہم قافیہ اور دوسرا اور چھٹا مصرع ہم

قافیہ ہوتے ہیں۔ غرض کہ قافیے کا التزام اس طرح ہوتا ہے: اب اا ب اب۔

اردو میں نریش کمار شاد، فرحت کیفی، مظہر امام وغیرہ نے اس ہیئت میں طبع آزمائی کی ہے ۔ لیکن اب تک کسی نے رباعی کے وزن پر ترائلے نہیں کہے تھے۔ عبدالمتین جامؔی نے اس سلسلے میں پہل کی ہے اور اردو میں ایک نئے تجربے کا آغاز کردیا ہے۔

(۳) **سانیٹ بروزن رباعی:** سانیٹ چودہ مصرعوں پر مبنی اطالوی صنفِ سخن ہے جو انگریزی سے ہوتی ہوئی دنیا تقریباً تمام زبانوں میں پھیل گئی۔ پوری نظم دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ پہلے آٹھ مصرعوں پر مبنی حصے کو Octet اور دوسرے چھ مصرعوں پر مبنی حصے کو Sestet کہا جاتا ہے۔ تمام مصرعے ایک ہی وزن پر ہوتے ہیں، لیکن قافیوں کے پیٹرن کے مطابق اسے اطالوی، اسپنسری، شیکسپیئرین سانیٹ وغیرہ کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ مثلاً اطالوی یا پٹرارچن سانیٹ میں قافیوں کا پیٹرن ہے:

اب با   اب با   ج د ج د ج د

اسپنسرین سانیٹ میں قافیوں کا پیٹرن ہے:

اب اب ب ج ب ج   ج د ج د ہ ہ

اس طرح شیکسپیئرین سانیٹ میں قافیوں کا پیٹرن ہے:

اب اب ج د ج د   ہ و ہ و ز ز

اردو میں اختر جوناگڑھی، عظیم الدین احمد، اختر شیرانی، حسرت موہانی، سے لے منوہر لال ہادی، حنیف کیفی، نادم بلخی اور علیم صبا نویدی تک بے شمار شعراء نے اس صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے، لیکن سب نے غزل ہی کے اوزان کو اپنایا، کسی نے رباعی کے اوزان میں سانیٹ کہنے کی ہمت نہیں کی تھی۔ عبدالمتین جامؔی نے پہلی بار رباعی کے اوزان پر پٹرارچن، سپنسرین اور شیکسپیئرین.... ہر طرح کے سانیٹ کہنے کی کوشش کی ہے۔ شیکسپیئرین سانیٹ بروزن رباعی کی ایک مثال ملاحظہ فرمائیے:

ایام کا اک لمبا سفر باقی ہے ... ا
تم اور بھی کچھ دیر مرے ساتھ رہو .... ب

احساس کی تاریک ڈگر باقی ہے . . . . ا
تنہا ہوں میں تم شاملِ حالات رہو . . . . ب
جذبوں کو مرے یوں ہی اُجاگر رکھو . . . . ج
قندیلِ جنوں کو نہ بجھاؤ ہر گز . . . . د
یوں میرے تخیل کو قد آور رکھو . . . ج
نغمات پرانے نہ سناؤ ہرگز . . د
جانا ہے مجھے وقت کی دہلیز سے دور . . . . ہ
محفوظ ہے میرے لیے ایسی منزل . . . و
آتا ہے نظر مجھ کو مقامِ پُر نور . . . ہ
وہ امن کے دریا کا ہے ایسا ساحل . . . . و
تم راہ کو کرتے ہوئے گلریز چلو . . . ز
اے جانِ جگر تم بھی ذرا تیز چلو . . . ز

تجربہ بہرحال تجربہ ہے۔ اسے ادب میں جاری رہنا چاہیے۔ ورنہ فن کاروں کی تخلیقیت کا سوتا خشک ہو کے رہ جایے گا۔

ایک اچھے اور سچے فنکار کی پہچان یہی ہے کہ اس نے جو کچھ لکھا ہے اس سے اس کو ہرگز اطمینان نہیں ہوتا، بلکہ بہت سی باتیں جو اُس کے ذہن میں ان کہی رہ جاتی ہیں ان کو قرطاس وقلم کی گرفت میں لانے کے لئے وہ ہمہ رقت بے قرار رہتا ہے۔ غالباً جامیؔ کی ذیل کی رباعی شاعر کی اسی اضطراری کیفیت کا اظہاریہ ہے:

میں خود کو اک قطرۂ دریا لکھوں
کیا جسم سے ہے روح کا رشتہ لکھوں
اک راز ہے انسان کی ہستی جامیؔ
تھوڑی سی حیات ہے میں کیا کیا لکھوں

جامیؔ کا یہی کربِ تخلیق ان کے کھرے شاعر ہونے کی بیّن ثبوت ہے۔

راقم الحروف کو امید ہے کہ عبدالمتین جامی کا زیرِ نظر رباعیات کا مجموعہ انہیں اردو کے جدید رباعی گو شعراء کی صفِ اول میں ایک نمایاں مقام ہی عطا نہیں کرے گا بلکہ صوبہ اڑیسہ جیسے غیر اردو علاقے کی جانب سے پوری اردو دنیا کے لئے ایک گراں قدر، منفرد اور ناقابلِ فراموش تحفہ ثابت ہوگا۔

ترسیلے

(علیم صبانویدی)

علیم صبانویدی اپنی نئی نئی حرکتوں سے ہم اردو دانوں کو اچنبھے میں ڈال دینے کے عادی ہیں۔ بیٹھے بٹھائے انہیں کیا سوجھی کہ انہوں نے اپنی آزاد غزلوں کا مجموعہ ''ردکفر'' کے نام سے چھپوا لیا۔ گویا آزاد غزل کے منکروں پر کفر کا فتویٰ صادر کر کے ان 'کافروں' کے عقائد کی رد میں اپنا یہ مجموعہ پیش کیا۔ (جو اتفاق سے اردو میں آزاد غزل کا پہلا مجموعہ ہے) مظہر امام، مختلف شاعروں کی آزاد غزلوں کا ایک انتخاب شائع کرنے والے ہیں۔ لیکن اس بابت بھی علیم صبا نے بازی جیت لی۔ انہوں نے ''بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق'' کے مصداق آزاد غزلوں کا انتخاب ''قید شکن'' کے نام سے شائع کر دیا جو آزاد غزلوں کا پہلا انتخاب ہے۔ ان کی اسی قسم کی جرأتِ رندانہ کا احساس ہمیں اس وقت بھی ہوا جب آزاد غزل سے متعلق انہوں نے مختلف تنقیدی مضامین کو یکجا کر کے ''آزاد غزل۔۔ شناخت کی حدوں میں'' کے نام سے شائع کیا۔ یہ بھی اردو میں اپنے موضوع کی پہلی کتاب ہے۔ ان سب کے بعد اب علیم صبانویدی اپنی طبع زاد ہائیکو نظموں کا مجموعہ 'ترسیلے'' کی شکل میں لے کر حاضر ہوئے ہیں تو اسے بھی اردو والوں کو چونکا دینے والی کوشش سمجھتا ہوں۔

ہائیکو ایک قدیم جاپانی صنف شاعری ہے۔ ہائیکو نظم کے صرف تین مصرعے ہوتے ہیں۔ لیکن اس اختصار کے باوجود اس نظم میں ایسا لفظی پیکر پیش کیا جاتا ہے جس سے کوئی دیکھی ہوئی یا محسوس کی ہوئی شے نظر کے سامنے پھر جاتی ہے۔ یا ماضی کے کسی واقعہ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ یوں تو یہ صنف طرزِ محاکات کے لئے زیادہ موزوں ہوتی ہے لیکن آج کل اس میں جدید انداز کی چیزیں بھی شامل ہو رہی ہیں۔ یہ صنفِ سخن سرزمینِ جاپان سے نکل کر رفتہ رفتہ سارے عالم میں اپنی دھاک جما چکی ہے۔ اب انگریزی کے علاوہ دیگر مغربی زبانوں کے شعراء بھی اس صنف میں اپنی طبیعت کا جوہر دکھانے لگے ہیں۔ نوبل انعام یافتہ یونانی شاعر جارج سفرس کے اتباع میں مختلف زبانوں میں

ہائیکو نظمیں لکھی جا رہی ہیں۔ اردو والوں سے اس جاپانی صنفِ سخن کا رشتہ غالباً اس وقت قائم ہوا جب قاری سرفراز حسین اور ان کے بعد پروفیسر نورالحسن برلاس، ٹوکیو یونیورسٹی میں اردو کے استاد مقرر ہوئے۔ پروفیسر برلاس کے تعاون سے شاہد احمد دہلوی نے جنوری ۱۹۳۶ء میں ''ساقی''، ''دہلی'' کا ''جاپان نمبر'' شائع کیا تو اردو والے اس نئی صنفِ سخن کی جانب متوجہ ہوئے۔ کلیم الدین احمد، جو نظموں میں ''ابتدا''، ''عروج اور انتہا'' کے اصول کے پیشِ نظر غزل کے شعر کو مختصر نظم کی حیثیت سے قبول کرنے کے لئے تیار نہیں تھے، انہوں نے بھی اس صنفِ سخن کو سراہا۔ بلکہ انہوں نے کہا کہ جو خوبیاں ہائیکو میں پائی جاتی ہیں، وہ غزل کے شعروں میں مقصود ہیں۔ نیاز فتح پوری جنہیں خالص غزل کا نقاد کہا جاتا ہے انہوں نے بھی اس جاپانی صنفِ سخن کی داد دی۔ جاپان کی ایک شاعرہ نے اپنے بچے کے انتقال پر ایک ہائیکو نظم کہی تھی۔

''میرا بچہ تتلیوں کی تلاش میں بہت دور نکل گیا ہے''۔۔۔۔۔ نیاز صاحب نے اس مختصر سی نظم کے کیف و اثر کی بے حد تعریف کی۔ غرض کہ گذشتہ نصف صدی کے عرصے میں اردو کے ہائیکو کہنے والے شاعروں کی تعداد میں اچھا خاصا اضافہ ہو گیا ہے۔ جدید شاعری کے دور میں جدید طرز کی ہائیکو نظمیں لکھی جا رہی ہیں۔ ہندوستان میں کم، پاکستان میں زیادہ۔ اردو ادب میں ہائیکو نظموں کا کوئی باقاعدہ مجموعہ شائع نہیں ہوا تھا۔ اس اعتبار سے علیم صبا قابلِ مبارک باد ہیں کہ انہوں نے یہ پہلا قدم اٹھایا۔

''توم بوسوری
روکے سودادوکوما
ری! تایورا''

ترجمہ: (مکوڑے پکڑتے ہوئے، مجھے سخت تعجب ہے۔ وہ آج کہاں چلا گیا۔)

علیم صبا نویدی نے دو قسم کی ہائیکو نظمیں کہی ہیں۔ (۱) ''پابند ہائیکو'' (۲) نثری ہائیکو۔ تمام پابند ہائیکو نظمیں ''فاعلاتن۔ مفاعلن۔ فعلن'' ہی کے وزن پر ہیں۔ ان کے تین مصرعوں میں سے پہلے اور تیسرے میں ردیف و قافیہ کی پابندی بھی نظر آتی ہے جب کہ نثری ہائیکو کے تینوں مصرعے بحور اوزان اور ردیف و قوافی کی پابندیوں سے آزاد ہیں۔ یوں تو علیم صبا کی غزلوں کی ان

ہائیکو نظموں میں بھی تشبیہات و استعارات کی ندرت اور فکر و نظر کی گہرائی پائی جاتی ہے، لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نثری ہائیکو میں پابند ہائیکو کی بہ نسبت زیادہ تنوع، وسعت اور گہرائی ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو ہمیں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ نثری ہائیکو کو پابند ہائیکو کی شکل میں ڈھال دیا جاتا (جو علیم صبا نویدی جیسے مشاق شاعر کے لئے کوئی مشکل کام نہیں تھا) تو ان نظموں کی اثر آفرینی میں اچھا خاصا اضافہ ہو جاتا۔ چوں کہ علیم صبا نویدی کے مزاج میں غزلوں کی ہم آہنگی رچ بس گئی ہے، اس لئے نثری ہائیکو میں بھی کہیں کہیں غیر شعوری طور پر بحور و اوزان کی ہم آہنگی ابھر آئی ہے۔ مثلاً

☆ مباحث میں
عقیدتوں ، واہموں میں
خدا تقسیم ہو کر رہ گیا ہے

علیم صبا نویدی کی چند عمدہ نثری ہائیکو نظمیں ملاحظہ فرمایئے جن میں نیا احساس اور نیا اندازِ بیان و طرزِ اظہار پایا جاتا ہے۔

☆ یہ بے آسماں چاہتیں
یہ بے زمین رشتے
ان کا خالق کون ہے؟

☆ میں اپنے اندر کی کائنات میں پھیل گیا ہوں
باہر ایک سورج
میری تلاش میں ہے

☆ خشک سمندر میں
کاغذی کشتیاں
اور سفر روشنائی کا

یوں تو اس مجموعہ کی ہر پابند ہائیکو نظم بذاتِ خود ایک مکمل اکائی کا درجہ رکھتی ہے، لیکن ان تمام ہائیکو نظموں میں ایک داخلی تسلسل بھی ہے جس کی وجہ سے یہ سب مل کر ایک طویل نعتیہ نظم کی شکل اختیار کرتا ہے۔ ہائیکو نظموں کا آغاز حمد سے ہوتا ہے۔ جو اس طرح ہے:

میرا اول بھی، میرا آخر بھی
اس کے آگے ہے سر بہ سجدہ صبا
میرا باطن بھی میرا ظاہر بھی

اس کے بعد کائنات کی تخلیق اور انسان کے وجود کا ذکر کرتے ہوئے شاعر سرورِ کائنات کی پیدائش کا تذکرہ ان الفاظ میں کرتا ہے:

حاصلِ دہر کا نگینہ ہے
گوشے گوشے میں آج نقش فشاں
تاج دارِ شہؐ مدینہ ہے

کئی ہائیکو نظمیں حضور ﷺ کی مدح سرائی میں ہیں جو روایتی قصیدوں کے رنگ سے ہٹ کر خالص جدید انداز میں کی گئی ہیں۔ مثلاً

صف بہ صف روشنی کے فوارے
تیرگی کا وجود غوطہ زن
آنکھ میں راحتوں کے نظارے

اس کے بعد شاعر اس وقت کے عرب کی ابتری اور زبوں حالی کی عکاسی کرتا ہے لیکن چونکہ اس عہد کا انتشار ہمارے اپنے عہد کے انتشار و فتور سے بڑی حد تک مماثلت رکھتا ہے، اس لئے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے شاعر ان ہائیکو میں صدی کی تباہی اور ویرانی کا علامتی انداز میں ذکر کر رہا ہے۔ اس لئے اس نوعیت کی ہائیکو نظمیں خالص جدید شاعری کے زمرہ میں آسکتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

☆ دور تک کارواں تباہی کا
راستے، منزلیں، غبار آلود
بھاگ جاگا ہوا سیاہی کا

☆ شب کے ہاتھوں میں لاش سورج کی
دن کی باہوں میں چاندنی کا قتل
وقت کو فکر اپنی سج دھج کی

☆ چیختی مچھلیاں سمندر میں
آسماں پانیوں میں گھلتا ہے
اور زمیں، ظلمتوں کے چکر میں

شاعر معراج کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے

☆ایک لمحے میں طے ہزاروں میل
ایک آہٹ پہ روبرو منزل
خشک موسم میں گنگناتی جھیل

اسلام کے دورِ عروج میں ایک مردِ مجاہد کا کردار ملاحظہ فرمایئے:

☆معتبر منزلوں کا راہی وہ
ہیں سمندر پناہ میں اس کی
ہے صدف آشنا سپاہی وہ

اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ:

☆سات عالم کا نور سجدے میں
قتل و غارت گری کے دن کالے
اک دلِ ناصور سجدے میں

"من عرف نفسہ فقد عرف ربہ" کے مصداق انسان میں اپنی ذات کی تلاش کا جذبہ جاگ اٹھتا ہے۔ لہٰذا شاعر کہتا ہے۔

☆خود میں خود کی تلاش جاگی ہے
سر بلندی کو چھو رہی ہے نظر
اوج پر قوتِ نگاہی ہے

☆اجلی تقدیر کا سفر اندر
شہ رگوں میں سدا ہے تابندہ
پھولتی پھیلتی نظر اندر

اخیر میں شاعر کو اپنی ذات کا عرفان حاصل ہو جاتا ہے لہٰذا کہتا ہے:

☆نور ہی نور ہے مرا مسکن
جستجو ارتقائی حد سے دور
دلِ لاہوت میں مری دھڑکن

☆جس کے آگے ہے آسماں ششدر
مرے اندر وہ نور ہے مستور
نگہہِ خالقِ جہاں ششدر

پابند ہائیکو نظموں کا اختتام ان نعتیہ ہائیکو پر ہوتا ہے:

☆آنکھ جلوہ گہ نصیب بنی
خار پھولوں میں ہو گئے تبدیل

☆آپؐ کے ذکر میں قلم کا سر
جھک گیا ہے بصد عقیدت سے

زندگی عاشقِ حبیبؐ بنی   اور الفاظ ہو گئے ہیں گہر

ان نعتیہ ہائیکو نظموں کو محض اس لئے نظر انداز نہیں کر دینا چاہیے کہ یہ نعتیہ شاعری کے ذیل میں آتی ہیں، بلکہ ان کی نظموں کو ہمارے اپنے عہد کے تناظر میں دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ جیسا کہ میں نے کہا ہے، سرورِ کائناتؐ کے مبعوث ہونے کے زمانے کی جو تصویر پیش کی گئی ہے وہ گویا ہمارے اپنے عہد کی سچی اور جیتی جاگتی تصویر ہے۔ کوئی جدید شاعر صرف تین مصرعوں میں ہمارے اپنے زمانے کی زبوں حالی کی اس سے بہتر تصویر کیا پیش کرے گا؟ میرے نزدیک علیم صبا نویدی کی وہ ہائیکو نظمیں سب سے زیادہ قابلِ قدر ہیں جن میں شاعر نے اپنی ذات کی دریافت اور اپنے گم گشتہ احساسِ انا کی بازیافت کا بیڑا اٹھایا ہے۔

غزل، دوہے اور ہائیکو یہ تینوں کلاسیکل اصنافِ سخن ایسی ہیں جو ایجاز، اختصار اور ارتکاز پر یقینِ کامل رکھتی ہیں اور ان کا فن سمندر کو کوزے میں سمونے کے مصداق ہے۔ غزل کی طرح ہائیکو بھی نہایت لطیف اور نرم و نازک صنفِ سخن ہے۔ جاپانی زبان میں باشو (۱۶۴۴ تا ۱۶۹۴) اس صنفِ سخن کا سب سے اہم کلاسیکل شاعر کہلاتا ہے۔ باشو سے لے کر اب تک جاپانی زبان میں لاتعداد کامیاب ہائیکو کے شاعر گذرے ہیں، لیکن سب نے ہائیکو کے مخصوص فارم کو ملحوظ رکھا۔ ہائیکو کے تین مصرعوں کے کل سلیبل (Syllables) سترہ ہوتے ہیں جن میں سب سے پہلے میں پانچ، دوسرے میں سات اور تیسرے میں پانچ ہوا کرتے ہیں۔ یعنی تینوں مصرعے مساوی الوزن نہیں ہوتے اردو میں طویل اور خفیف دونوں طرح کے سلیبل مروج ہیں۔ جہاں ایک حرکت (ا) اکیلی ہو اسے ایک خفیف سلیبل اور جہاں حرکت کے ساتھ سکون مل جائے یعنی (شکل ۔u اس طرح ہو) تو اسے طویل سلیبل کہا جائے گا۔ سنسکرت کے چھندوں کی کتابوں میں خفیف سلیبل کے لئے ''ا'' اور طویل سلیبل کے لئے ''s'' جیسے نشانوں کا استعمال ہوتا ہے۔ اردو ہائیکو میں پانچ سات پانچ کی پابندی انہیں معنوں میں برتی جا سکتی ہے کہ طویل اور خفیف دونوں طرح کے سلیبل کو ایک ایک سلیبل تصور کیا جائے۔ مثلاً میری اپنی چند ہائیکو نظمیں ملاحظہ فرمائیں۔

(۱) لمحوں کی تتلی   (۲) من میں تیرا غم

sssss ۔۔۔ ۵ سلیبل   sssss ۔۔۔ ۵ سلیبل

میرے من کے آنگن میں
sssssss---۷ سلیبل
جانے کیوں آئی
sssss-----۵ سلیبل

کبڑی روح اداس
lsllsss---۷ سلیبل
اور آنکھیں پرنم
sssss-----۵ سلیبل

(۳) ایک پل صدی
slsls-----۵ سلیبل
اور صدی ہے پل میں گم
slslsls---۷ سلیبل
سوچیے کبھی
slsls---۵ سلیبل

علیم صبا نویدی نے اپنی نظموں میں ہائیکو کے اس بنیادی اصول سے انحراف کیا ہے۔ صرف علیم صبا ہی کیوں اردو کے دوسرے جدید شاعروں نے بھی اس انحراف کو روا رکھا ہے۔ مثلاً

یخ پگھلتی ہے جب پہاڑوں پر
پھر خزاں خشک ہوائیں بھی
میرے پہلو کو یاد کرتی ہیں
(محمد امین)

اونگھتی رات کے مشاموں پر
دستکیں دے رہی ہے تنہائی
آ کسی خواب کی بشارت دے
(نصیر احمد ناصر)

رک گئی ہے خزاں درختوں پر
ہم مسافر ہوئے ہیں جس دن سے
راستے چھاؤں کو ترستے ہیں
(اظہر ادیب)

ڈوبتی ہے کبھی ابھرتی ہے
حیرتوں کے کھلے سمندر میں
میری سوچوں کی ڈوبتی ناؤ
(بشر سیفی)

یہ ضرور ہے کہ "ساقی" کے 'جاپان نمبر' سے ہمارے ادب میں ہائیکو کا تجربہ شروع ہوا، لیکن ہماری نئی نسل کے سامنے یہ خاص نمبر نہیں تھا۔ اس لئے نئی نسل نے انگریزی کی ہائیکو نظموں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اس صنفِ سخن پر طبع آزمائی شروع کی۔ چوں کہ انگریزی کے شعراء ہائیکو کی فنی

پابندی کا لحاظ نہیں رکھتے اس لئے ہماری جدید ہائیکو نظموں میں بھی اس فنی پابندی کا سراغ نہیں ملتا۔ اس انحراف کے جواز میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے ادب میں جب سانیٹ کا تجربہ انجام دیا گیا ہے (جس کے شاعروں میں دہلی کے منوہر لال ہادیؔ سے لے خود تامل ناڈو کے عزیز تمنائی اور علیم صبا نویدی تک شامل ہیں) تو چودہ مصرعوں کی پابندی تو رکھی گئی، لیکن سانیٹ کی مخصوص بحر اور سلیبل کی مخصوص پابندی کو نظر انداز کر دیا گیا۔ اس لئے ہائیکو میں سلیبل کی پابندی کا لحاظ کیوں رکھا جائے؟

میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ کسی زبان کی مخصوص صنفِ سخن کو دوسری زبان میں برتتے وقت اس کے فارم میں کچھ تبدیلیاں ناگزیر ہوتی ہیں لیکن ان تبدیلیوں کے دوران اس مخصوص صنفِ سخن کی روح مجروح نہ ہونی چاہیے۔ ہمارے ادب میں سانیٹ کے جو تجربے ہوئے ہیں ان میں سانیٹ کی روح بہر حال برقرار رہتی ہے۔ لیکن ہائیکو میں عموماً جو تجربے ہوئے ہیں ان سے ہائیکو کا اصل مقصد ہی فوت ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔

'پانچ سات پانچ' کے اصول کو ملحوظ رکھ کر بہت سی ہائیکو نظمیں کہنے کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ پوری نظم میں الفاظ کی کل تعداد ۱۲ سے زیادہ اور ۹ سے کم نہیں ہوتی۔ الفاظ کی تعداد کی اوسط صرف دس ہوتی ہے (جن میں سے دو تین فعل اور دو تین حرف جار ہوتے ہیں۔) جب کہ علیم صبا کی ہائیکو نظموں میں الفاظ کی تعداد اوسطاً پندرہ ہے۔ جاپانی زبان کی ہائیکو نظموں میں بھی اوسطاً دس الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ تقریباً دس لفظوں میں ایک مکمل شاعرانہ خیال پیش کرنا، جس میں تشبیہات، استعارات اور محاکات بھی ہوں اور دیگر شعری لوازم بھی، شاعر کا کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہو سکتا۔ امید ہے کہ میرے بتائے ہوئے اصولوں کے تحت اردو کے نئے شاعر پھر نئے انداز سے اس صنفِ سخن کی طرف راغب ہوں گے۔ یہ بھی ممکن ہے علیم صبا نویدی خود پڑھ کر یہ جام و مینا اٹھا لیں اور اچانک ہمارے ہاتھ میں ان کا ایک اور ہائیکو نظموں کا مجموعہ ہو جس میں اس صنفِ سخن کی پوری پابندی جلوہ افروز ہو۔

بہر کیف موجودہ صورت میں بھی "ترسیلے" کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ مجھے امید ہے کہ چاہے آپ اس مجموعے کی نظموں کو مثلثوں کی حیثیت سے قبول کریں یا ہائیکو کی شکل میں، جدید شاعری کی حیثیت سے قبول کریں یا جدید انداز کی نعتیہ شاعری کی شکل میں۔ علیم صبا نویدی کی اس

کاوش کو اردو کے شعری سرمایہ میں ایک قابلِ قدر اضافہ تصور کیا جائے گا۔

دکن کا ادبی منظر نامہ

(علیم صبا نویدی)

علیم صبا نویدی ان معنوں میں تمل ناڈو کے ”بابائے اردو“ کہلاتے ہیں کہ انہوں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے پہلو بہ پہلو اپنے تحقیقی کارناموں سے صوبۂ تامل ناڈو جیسے دور دراز علاقے کو پوری اردو دنیا کے ساتھ مربوط و منسلک کر دیا ہے۔ ایک طرف علیم صبا نے اپنے اختراعی ذہن کو بروئے کار لا کر آزاد غزل، ہائیکو، نثری نظم اور دیگر نئے نئے اصنافِ سخن کو اردو ادب میں استحکام بخشا ہے تو وہیں دوسری طرف جامعاتی مقالوں سے ہٹ کر خالص تحقیقی رویوں کو اپناتے ہوئے قاضی عبد الودود، مالک رام، امتیاز علی عرشی، رشید حسن خاں جیسی بڑی ہستیوں کی صف میں اپنے آپ کو کھڑا کر دیا ہے۔ تمل ناڈو کے ماضی و حال کے ادیبوں اور شاعروں سے متعلق ہزاروں صفحات سیاہ کرنے کے بعد ان کی نظر پڑوس کے صوبوں کرناٹک اور تلنگانہ پر پڑی ہے۔ ”کرناٹک میں نئی شاعری“ کے موضوع پر ایک تحقیقی اور تنقیدی کتاب لکھنے کے بعد اب موصوف ”دکن کا ادبی منظر نامہ“ کے عنوان سے ایک نئی کتاب لے کر حاضر ہوئے ہیں۔ آگے چل کر ہم ان سے ”آندھرا پردیش میں اردو“ کے موضوع پر بھی ان کی مبسوط کتاب کی امید رکھتے ہیں۔ یہ وہ علاقہ ہے جہاں ایک طویل مدت سے اردو اور فارسی کے شعر و ادب کی عظیم روایت موجود ہے۔ لیکن افسوس کی بات ہے کہ تلنگانہ کے دانشوروں نے ہمیشہ اس ساحلی علاقے کو نظر انداز کیا ہے۔ علیم صبا کا ذہن نہایت صاف ستھرا، ہر طرح کے صوبائی تعصب اور ہر نوع کی احباب نوازی اور گروہ بندی سے پاک ہے۔ لہٰذا زیر نظر کتاب میں جو کمیاں رہ گئی ہیں، امید قوی ہے کہ وہ آئندہ اس کی تلافی کر دیں گے۔ اردو میں اب تک نہ کوئی مکمل ڈکشنری لکھی گئی ہے، نہ مکمل ادبی تاریخ۔ حتیٰ کہ جمیل جالبی کی ”تاریخِ ادبِ اردو“ بھی نامکمل اور آدھی ادھوری ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہندو پاک اور بیرونی ممالک کے مختلف علاقوں میں اردو کا جو کام ہوتا رہا ہے، اسے ”نئی تاریخِ ادب اردو“ میں سمیٹ لیا جائے تاکہ ایک مکمل تاریخِ اردو منصۂ شہود پر آئے۔ ظاہر ہے کہ اس بابت علیم صبا نویدی کی مذکورہ تمام کاوشیں بڑی حد تک ممد و معاون ثابت ہوں گی۔

طرحِ نو

(نئی غزل کا سفر)

(علیم صبا نویدی)

میں اکثر اس مسئلے پر غور کرتا ہوں کہ اردو کی جدید شاعری نے اب تک بین الاقوامی ادب کو کون سا نیا میلان (Trend) دیا ہے؟ اردو کی جدید شاعری میں وہ کون سی خصوصیت ہے جس کی بناء پر وہ دوسری زبانوں کی جدید شاعری سے الگ طور پر پہچانی جا سکتی ہے؟ بڑے غور و خوض کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ ہماری ''نئی غزل'' کا کُل سرمایہ ہی اردو کی جدید شاعری کا وہ طرۂ امتیاز ہے جسے دوسری زبانوں کے سامنے فخر کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک ہماری جدید نظموں کا تعلق ہے، جس نظم میں 'نئی غزل' کی سی لطافت و نزاکت کی چاشنی آ گئی ہے، اس نظم میں ایک نئی انفرادی شان پیدا ہو گئی ہے۔

غزل گوئی دراصل کوئلے کی طرح دھیمی آنچ میں سلگنے کا دوسرا نام ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ ایک کامیاب غزل گو محض قطرے میں دجلے کا نظارا نہیں کرتا بلکہ سمندر کو کوزے میں سمونے کے آداب سے بھی آشنا ہے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو غزل گو شاعر اپنے تجربات کو کس حد تک کثیف اور منجمد (Condensed) شکل میں پیش کر سکا ہے، اس پر بھی اس کی کامیابی کا دار و مدار ہے۔ جہاں تک غزل کے اسلوب کی دل نشینی کا تعلق ہے، لطافتِ بیان اس کے لئے پہلی شرط مانی جاتی ہے۔ لہٰذا کھردری قسم کی اینٹی غزل کو غزل کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ غزل کی حیثیت ایک ایسے آبگینے کی طرح ہے جس کو ذرا سی ٹھیس لگی اور یہ ٹوٹ پھوٹ کے کرچوں کی شکلوں میں بکھر گیا۔ چوں کہ انسان کا دل بھی ایک نازک آبگینہ کی طرح ہے، اس لئے غزل گویا ''انسان کے دل کا آئینہ'' ہے۔ لہٰذا غزل میں وارداتِ قلبی کا براہِ راست یا بالواسطہ اظہار نہایت ضروری ہے جس کے بغیر غزل غزل نہیں کہلا سکتی۔ یوں تو زمانۂ قدیم سے اب تک داستانِ حسن و عشق کے پہلو بہ پہلو فلسفیانہ اور متصوفانہ موضوعات کو بھی دائرۂ غزل میں شامل کیا گیا ہے۔ لیکن جہاں کہیں یہ موضوعات کیفیات کے ابلاغ میں جذبات کی اضافی فراوانی کا حق ادا نہیں کر سکتے ہیں، وہیں غزل سپاٹ اور بے کیف ہو کر غزل گو کا منہ چڑانے لگتی ہے۔ اب تک غزل نے کئی نشیب و فراز دیکھے ہیں۔ کئی بار اس پر خزاں آئی ہے، کئی

بار اس کے پتے خشک ہو کر جھڑے ہیں۔ لیکن پھر بھی اس پر ایسا دَور ضرور آیا ہے کہ اس کی خشک ٹہنی سے سرسبز و شاداب کونپلیں پھوٹ نکلی ہیں اور اپنا کرشمہ دکھا گئی ہیں۔ زیادہ دُور جانے کی ضرورت نہیں۔ ترقی پسندی کے دَور میں نظم کے مقابلے میں غزل کو کم تر درجہ کی صنفِ سخن قرار دیا گیا اور اس سے سیاسی اور سماجی خدمات حاصل کرنے کی خواہ مخواہ کوشش کی گئی۔ اس میں تو کئی نیاز حیدر، کئی ساحرؔ لدھیانوی اور کئی معصوم رضا راہیؔ پیدا ہو گئے لیکن گنتی کے پرویزؔ شاہدی، فیض احمد فیضؔ، جاں نثار اخترؔ، احمد ندیم قاسمیؔ، مجروحؔ اور غلام ربانی تاباںؔ پیدا ہو سکے۔ اور ان میں سے بھی بہت کم شعراء ایسے ہیں (شاید ایک دو ہوں تو ہوں) جنہوں نے اپنے فن کی اساس خالص صنفِ غزل پر رکھی۔

جدید شاعری کا دور اس لئے مسعود ہے کہ جہاں یہ ایک طرف صنفِ نظم کے لئے طرح طرح کے نادر تجربات کی برکتیں ساتھ لایا ہے وہیں اس نے نئے شعراء کی ایک کہکشاں Galaxy پیدا کر دی ہے، جنہوں نے اپنے فن کی بنا خالص صنفِ غزل پر رکھی ہے اور اس کا دامن جدیدیت سے مالا مال کیا ہے۔ لہٰذا موجودہ دَور کو اگر صنفِ غزل کے احیاء کا دَور کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

اِسے ''نئی غزل'' کی خوش قسمتی کہیے کہ اس کی آبیاری میں جموں و کشمیر سے لے کر تمل ناڈو تک اور بنگال سے لے کر مہاراشٹر تک تقریباً ہر خطّے کے شعراء نے اپنا خونِ جگر صرف کیا ہے۔ میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ 'نئی غزل' میں آپ کو ہر خطہ کی مٹی کی خوشبو لازماً ملے گی۔ لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ 'نئی غزل' میں جو گوناگوں تنوع پایا جاتا ہے وہ محض اس لئے ممکن ہو سکا ہے کہ نئے اذہان اپنے اپنے خطے کی مٹی کی سوندھی مہک سے متاثر ہیں۔ علیمؔ صبا نویدی ایک ایسے نئے غزل گو شاعر ہیں جن کا ذہن و شعور مدراس کی رنگین فضاؤں میں پروان چڑھا۔ وہ مدراس جو محض دراوڑی اور آریائی ثقافتوں کی جائے مفاہمت نہیں بلکہ انگریزی، فرانسیسی تہذیبوں کا مسکن بھی ہے۔ محض تامل، ملیالم، تیلگو زبانوں کا اہم مرکز نہیں بلکہ اپنے دامن میں اردو تہذیب و ثقافت کی ایک عظیم روایت بھی رکھتا ہے جس کا سلسلہ آندھرا اور اڑیسہ جیسے دور دراز علاقے تک پھیلا ہوا ہے۔

اس وقت 'نئی غزل' میں تین طرح کے میلانات بیک وقت کارفرما نظر آتے ہیں۔ ایک ''سادگی میں پُرکاری'' کا ہے جس کا سلسلہ میرؔ سے جا ملتا ہے، دوسرا میلان ''پیکر تراشی کے عمل'' کا ہے جس کا سلسلہ غالبؔ اور بے دلؔ سے جا ملتا ہے، تیسرا میلان ''علامت پسندی'' کا ہے۔ یہ

ایک نیا میلان ہے جو مغربی ادب سے ہماری شاعری میں در آیا ہے۔ لیکن غزل کے مزاج نے اُسے ایک نیا روپ دے دیا ہے۔ بعض شعراء کے یہاں ان مختلف میلانات کا امتزاج بھی نظر آتا ہے۔ لیکن ان شعراء کا بغائر مطالعہ کرنے سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ ان تینوں میلانات میں سے کسی ایک کی طرف ان کا جھکاؤ ضرور ہے۔ زبان کے استعمال کی بابت بھی نئے شعراء کے رویہ میں بے حد تغیرات پائے جاتے ہیں۔ بعض نئے شعراء اگر فارسی آمیز زبان استعمال کرنا پسند کرتے ہیں (مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی، عمیق حنفی، شہاب جعفری، حسن نعیم، حرمت الاکرام) تو بعض عام فہم اور روزمرہ کی زبان استعمال کرتے ہیں (مثلاً ندا فاضلی، بانی، کمار پاشی بشیر بدر، ناصر کاظمی، راج نرائن راز، ظفر اقبال)۔ بعض طنزیہ لہجہ اختیار کرتے ہیں تو بعض سنجیدگی کا دامن پکڑے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ لیکن ان تمام شعراء میں قدرے مشترک یہ ہے کہ ان کی شاعری کا مرکز و محور جدید انسان اور صرف جدید انسان ہے۔ علیم صبا نویدی کی زبان عام فہم اور لہجہ کسی گہرے مگر پرسکون سمندر کی طرح باوقار سنجیدگی لیے ہوئے ہے۔

میں نے اوپر نئی شاعری کے جن میلانات کا ذکر کیا ہے ان میں سے پیکر تراشی کے عمل کی طرف علیم صبا نویدی کی شعر گوئی کی رغبت زیادہ ہے۔ حالانکہ ان کے یہاں کہیں کہیں علامت پسند اشعار بھی پائے جاتے ہیں۔ ہر نیا شاعر شخصی تجربات کی بناء پر اپنے لئے ایک الگ تھلگ راہ متعین کرتا ہے۔ اس لئے اسے اپنے ہم عصر شعراء کی کسی قطار یا صف میں کھڑا کردینا خود اس کے فن کے ساتھ عین ناانصافی کے مترادف ہے۔ لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ آپ کو علیم صبا نویدی کے لہجہ کی مخصوص قسم کی گھلاوٹ اور دلآویزی سے لطف اندوز ہونا مقصود ہو تو ان کے کلام کو خورشید احمد جامی، فضا ابنِ فیضی، اور مظہر امام کے کلام کے ساتھ ملا کے پڑھیے، ان کے کلام کی علامت پسندی سے لطف اندوز ہونا ہو تو اسے ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر بشیر بدر، ماجد الباقری، مصور سبزواری وہاب دانش، ساقی فاروقی اور پرکاش فکری کے کلام کو سامنے رکھ کر پڑھیے۔ ان کے کلام میں جدید انسان کے کرب و اضطراب اور محزونی و شکست خوردگی کا تسلسل ڈھونڈ نکالنا ہو تو ’’حرفِ معتبر‘‘ والے بانی، ’’جذبہ و آواز‘‘ والے من موہن تلخ، ’’آواز کا جسم‘‘ والے مخمور سعیدی، ’’آبِ رواں‘‘ والے ظفر اقبال (رطب و یابس والے نہیں) کا ضرور مطالعہ کیجیے۔ آخر میں میں عرض کروں گا کہ ان سب کو چھوڑ کر آپ صرف علیم صبا

نویدی کا مطالعہ کیجیے اور اس سے الگ طور لطف اٹھائیے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ تجربہ Experiment کا بازار وہ بازارِ عمل ہوتا ہے جس میں ظفر اقبالؔ جیسے شہسوار کا بھی تانگہ الٹ جاتا ہے، لیکن علیم صبا نویدی اس راہ میں ٹھوکر کھائے بغیر صحیح و سالم گزر جاتے ہیں۔ ان کے اس کارنامے کو ایک معمولی کارنامہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔

علیم صباؔ نویدی کے پیکر نہایت لطیف نازک اور دلآویز ہوتے ہیں خود عروسِ غزل کی طرح سندر، کومل اور شیتل۔ چند مثالیں درجِ ذیل کر رہا ہوں:

- تاریخ کی چوکھٹ پہ بہت دیر سے کوئی   تھامے ہوئے افکار کی اُنگلی کو کھڑا ہے

- سوچوں کی چاندرات میں لفظوں کے درمیاں   اوراق کی ہتھیلی پہ پیدا ہوا تھا میں

- لبوں پہ اجلے تبسم کی لے کے پھلجھڑیاں   ہماری سوچ کے زینوں سے کون اُترا ہے

- بہار کیا ہے کہ سورج بھی تیرے در پر تھا   ترا وجود تو رنگوں کا اک سمندر تھا

- مری تاریک تنہائی کا سورج!   اُجالوں کی سڑک پر گر پڑا ہے

- یادوں کے موسموں سے ملاقات کیا ہوئی   احساس کے چراغ کی لو تیز ہو گئی

- ڈالی گئی تھی جو مرے جذبوں کے پاؤں میں   رفتارِ وقت نے وہی زنجیر کھینچ لی

- تری نظر کی شعاعیں تھیں یا کوئی پتھر   کہ چُور چُور ہوئے کتنے آئینے اب تک

مؤخر الذکر شعر میں علیم صباؔ نویدی کی شاعرانہ بصیرت نے سائنسی صداقت تک اپنی رسائی حاصل کر لی ہے۔ سائنسی نقطۂ نظر سے شعاعوں کی واقعی کمیت مادہ Mass ہوتی ہے جس کے دباؤ

کا اثر ہر شئے پر پڑ سکتا ہے۔ علیم صؔبا نویدی کو اس سائنسی صداقت کا علم ہے کہ نہیں، مجھے معلوم نہیں۔ لیکن اگر ہو بھی تو انہوں نے اس قدر فن کارانہ چابکدستی سے اس کی کایا پلٹ دی ہے کہ یہ سائنسی صداقت شاعرانہ صداقت میں تبدیل ہو کے رہ گئی ہے۔

علیم صبا نویدی کے چند علامتی اشعار ملاحظہ فرمائیے جس میں جدید انسان کا کرب و درد و اضطراب علامتوں کے لبادوں میں سمٹ آیا ہے۔

- پتوں کی دھجیاں ہیں اب چار سو زمیں پر　　جنگل کے پیڑ سارے آپس میں لڑ گئے ہیں

- بے رحم پت جھڑوں نے دبے پاؤں آ کے پھر　　دستِ صؔبا سے طاقتِ تحریر کھینچ لی

- جہاں سورج بھی سر ٹکرا رہا تھا　　میں ان راہوں کا پتھر ہو گیا تھا

علیم صؔبا نویدی ان جدید شاعروں میں سے ہیں جو جدید انسان کے روشن مستقبل سے مایوس نہیں ہیں۔ کیوں کہ ان کا عقیدہ ہے کہ اندھیرے کے بعد روشنی اور خزاں کے بعد بہار کا آنا قانونِ فطرت میں شامل ہے۔ اپنے اس خیال کو علامتی انداز میں اس طرح پیش کرتے ہیں:۔

- جب پت جھڑوں نے اپنی تباہی سمیٹ لی　　تھی بادلوں کے ہاتھ میں ساون کی پھلجھڑی

علیم صبا نویدی کی خُو بینہ لئے بڑا دیرپا تاثر رکھتی ہے۔ جس وقت وہ اپنے درد و کرب کے اظہار کے لئے نئے نئے شعری پیکر تراشتے ہیں تو ہمارے ذہن میں درد و کرب کا تاثر اور بھی گہرا ہو جاتا ہے اور شاعر کی طرح ہم بھی بے چین ہو کر تڑپنے لگتے ہیں۔

علیم صؔبا نویدی نے جدید انسان کی نفسیاتی پیچیدگی کو جس قدر قریب سے جھانکا ہے، اس کے ذہنی سفر کے پیچ و خم کو جس زاویہ سے دیکھا ہے، اس کی داخلی الجھن اور امید و بیم کی کش مکش کو جس انداز سے اپنے فن کے دامن میں جذب کرنے کی کوشش کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ علیم صؔبا نویدی کی نظر میں نئی نسل عجیب طرح کے چہروں کی ایک فوج ہے، جو لبوں پہ دھوپ اور نگاہوں میں پت جھڑ کا غبار لیے ہوئے آگے بڑھ رہی ہے[۱]۔ اس کی سانسوں میں آگ، لب پر دھواں اور رُخ پر دھند ہے[۲]۔ لیکن اس کا جسم بھی برف کی مانند ہے اور اس کا جذبہ بھی[۳]۔ اس کا ذہن کھوکھلا ہے اور

اس کی نظر میں دُور دُور تک جُمود سا چھایا ہوا ہے[4]۔ شاعر کا خیال ہے کہ اندھیروں کے لب پر مسکراہٹ دیکھ کر جدید انسان کا احساس پاگل ہو گیا ہے اور وہ کمرے کی خامشی میں اندھیرا اوڑھ کر ہر رات اپنی چھاؤں کا (یعنی اپنے جذبات کا) قتل کرتا ہوا نظر آتا ہے[5]۔ یوں تو جدید انسان تسخیرِ مریخ و انجم کا حوصلہ رکھتا ہے، لیکن اس کی خاطر اسے تمام شخصی آرزوؤں کو زندہ در گور کرنا پڑے گا[6]۔ شاعر کو جدید انسان کی طویل تنہائی کا احساس ہے[7]۔ بلکہ شہر کے ہجوم میں بھی وہ خود کو تنہا محسوس کرتا ہے[8]۔ بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی بلکہ شاعر امید کا ٹوٹا ہوا آئینہ لیے خوابوں کی سڑک پر ہمیشہ اکیلا رہا ہے[9]۔ شاعر نے خود ہی خوابوں کے شہر اور پیار کے گاؤں بسائے، لیکن اس وقت خود ہی بے خانماں ہو کر پھر رہا ہے[10]۔ شاعر کی نظر میں جدید انسان کی تیز رفتاری کا یہ عالم ہے کہ وہ وقت کی زنجیر سے بھی پرے اُڑ رہا ہے[11]۔ آخر اس رفتار اور اس تگ و دو کا انجام کیا ہے؟ اس ضمن میں شاعر کا کہنا یہ ہے کہ اس ذہنی سفر کی ابتدا دور تک پھیلی ہوئی۔ ہے، لیکن ”انتہا“ قریب ہے۔ اور یہ ایک ایسا معمہ ہے جو عام لوگوں کی سمجھ سے بالاتر ہے[12]۔ شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ ”شعور“ کی کارفرمائی کے زیرِ اثر جدید انسان طرح طرح کے جرائم کا مرتکب ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کی نگاہ آئینۂ شعور سے ٹکرا کر خود ”ذات“ کے اندر اُتر جاتی ہے[13]۔ اور پھر لاشعور سے اپنا رشتہ جوڑ لیتی ہے[14]۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر لاشعور کی گہرائیوں سے کئی نادیدہ حروف و معانی سمیٹ لاتا ہے اور ادراکِ طرحِ نو حاصل کر کے پوری کائنات کی تصویر بن جاتا ہے[15]۔ تمام داخلی و خارجی شکست و ریخت کے باوجود شاعر کو اپنی ذات کی اہمیت کا احساس ہے، کیوں کہ اس کا خیال ہے کہ تاریخ اس کی ذات سے آگے نہیں بڑھ سکتی۔

غرض کہ جدید حسیّت کا یہ منظم اور مربوط اظہار اس دَور کے بہت ہی کم غزل گو شعراء کے حصہ میں آیا ہے۔ آخر اس کا راز کیا ہے؟ اس کا جواب خود علیمؔ صبا نویدی کے الفاظ میں سنیئے:۔

- میں لفظ لفظ کے ساغر میں بھر کے دیتا رہا　　ہر اک ورق نے لہو میرا مجھ سے قرض لیا
- تیری غزل کے ہونٹ کو چُھوتے ہی اے صبا　　اک ایک لفظ آنچ میں تحلیل ہو گیا
- ورق ورق نے اُسے جذب کر لیا ہے صبا　　وہ میری سوچ کے اندر جو چھپ کے بیٹھا تھا
- ورق ورق یہ اچانک بکھر گیا ہے آج　　مرا شعور ہمیشہ جو میرے اندر تھا

غالباً یہی سبب ہے کہ ان کے اندر ایک طرح کی خود اعتمادی کا جذبہ پایا جاتا ہے جو اہمیتِ ذات کے احساس کو بیدار کر کے ان سے اس نوعیت کے اشعار کہلواتا ہے۔

- جلا کے اپنے بدن کو دھواں ہوا تھا میں
  بکھر بکھر کے زمان و مکاں ہوا تھا میں

سمندروں نے مجھے کتنے بھید سمجھائے
زمیں پہ پھیل کے جب بیکراں ہوا تھا میں

حصارِ درد سے نکلا تو یوں ہوا تقسیم
کہیں زمین، کہیں آسماں ہوا تھا میں

غرض کہ علیم صبا نویدی نے ''نئی غزل'' کے میدان میں اپنے لئے ایک الگ تھلگ راہ متعین کر لی ہے اور اس راہ میں وہ بڑی خود اعتمادی کے ساتھ گامزن ہیں۔ ان کا ذہنی سفر ہنوز جاری ہے اور اس سفر کی ابتدا اگر اس قدر شان دار ہے تو سوچنا پڑتا ہے کہ اس کی انتہا کیا ہوگی! بلاشبہ علیم صبا نویدی ارضِ دکن کے اُن چند گنے چنے جدید شاعروں میں سے ہیں جنہوں نے ''نئی غزل'' کے پودے کو اپنے خونِ جگر سے سینچا ہے اور اس دور افتادہ علاقے میں اسے پروان چڑھایا ہے۔ مجھے تو ان کی اس پیشین گوئی میں بڑی صداقت محسوس ہوتی ہے۔

مانا کہ آج مٹتا ہوا نقش ہوں مگر
میرا طواف کرنے لگے گی صدی صدی

---

۱ لبوں پہ دھوپ، لبوں میں ہے پت جھڑوں کا غبار
بڑے عجیب سے چہرے کی فوج نکلی ہے

۲ سانسوں میں آگ، لب پہ دھواں، رُخ پہ دھند ہے
تم نے یہ کیسے شخص کی تصویر کھینچ لی!

۳ یہ کیسا شخص ہے مانندِ برف ٹھنڈا ہے
نہ جس کے جسم میں سورج ہے اور نہ چندا ہے

۴ ہر ایک ذہن کھوکھلا ہے، نور ہے نہ نار ہے
نظر نظر خموش ہے، جمود سا ہے دُور تک

۵ اندھیرے کے لبوں پر مسکراہٹ!
مرا احساس پاگل ہوگیا ہے
غموں کے ہاتھ میں یہ خون کیسا؟
ہمارا قتل ہم سے ہی ہوا ہے
اندھیرا اوڑھ کے کمرے کی خامشی میں کوئی
خود اپنی چھاؤں کا ہر رات قتل کرتا ہے

۶ میں نے کیا ہے دفن ستاروں کے آس پاس
ہر ایک آرزو کو بدن سے نکال کر
۷ جتنی طویل عمر اندھیروں نے پائی ہے
اتنی طویل ہے مری تنہائی ناپ لو
۸ یوں تو سب چہرے مرے اپنے ہی چہرے ہیں مگر
مجھ سا تنہا شہر کے لوگوں میں کوئی بھی نہ تھا

ملاحظہ ہو امجد نجمی (مرحوم) کا یہ شعر:۔

جو چہرے ہیں انجانے ہیں جو شکلیں ہیں بیگانی ہیں
میں شہروں میں بھی بوجھ اٹھائے پھرتا ہوں تنہائی کا
۹ اک عمر سے سپنوں کی سڑک پر وہ اکیلا
ٹوٹا ہوا آئینہ لیے گھوم رہا ہے
۱۰ بسائے ہم نے ہی خوابوں کے شہر، پیار کے گاؤں
زمانہ ساز تھے بے خانماں ہوئے ہم لوگ

ملاحظہ ہو راقم الحروف کا یہ شعر:

ہمیں تو ہیں جو ازل سے رہے تہی دامن
ہمارے واسطے تخلیقِ کائنات سہی
۱۱ گردوں سے دُور، اپنی ہی تقدیر سے پرے
اڑنے لگا وہ وقت کی زنجیر سے پرے
۱۲ مری سمجھ کے فاصلوں کو تم نہ ناپ پاؤ گے
کہ انتہا قریب ہے تو ابتدا ہے دُور تک
۱۳ آئینۂ شعور سے ٹکرا کے آج کیوں!
میری نگاہ میرے ہی اندر اُتر گئی
۱۴ میں اجنبی ہوں ازل سے غزل کے گھر میں مگر
یہ لاشعور مرا رشتہ دار سا کیوں ہے
۱۵ کچھ لوگ جن کے پاس تھا ادراکِ طرحِ نو
وہ لوگ کائنات کی تصویر ہو گیے
میں لاشعور کی گہرائیوں سے نادیدہ!
کئی حروف و معانی سمیٹ لایا ہوں

نعتِ نبی میں نئی جہتیں

(علیم صبا نویدی)

علیم صبا نویدی کو ان معنوں میں "تمل ناڈو کا بابائے اردو" کہا جاتا ہے کہ انہوں نے نہ صرف یہ کہ اپنے بلند پایہ تخلیقی اور تنقیدی کارناموں کے ذریعہ اردو کے دامنِ شعر و ادب کو مالا مال کیا بلکہ اپنی منفرد تحقیقی کاوشوں سے تمل ناڈو کے بہت سے گوہرِ آبدار کو قعرِ گمنامی سے باہر نکال کر ان سب کو زندۂ جاوید بنا دیا۔ اس طرح تمل ناڈو جیسا دور دراز غیر اردو دنیا کے ساتھ مربوط و منسلک ہو گیا۔ غیر اردو علاقے میں رہ کر اردو زبان و ادب کے دیوانے جو قربانیاں دے رہے ہیں، ان کا صحیح اندازہ اردو علاقوں میں بسنے زبان و ادب کے ٹھیکیدار شاید لگا نہیں سکتے۔ ان حضرات کی نظر اپنے گرد و نواح کے مخصوص علاقوں تک محدود رہتی ہے اور ان علاقوں سے زیادہ دور تک نہیں پہنچتی۔ غالباً یہی سبب ہے کہ علیم صبا نویدی کی مجموعی ادبی خدمات کو ابھی تک نظر انداز کیا گیا اور مرکزی علاقوں کے ایسے ایسے لوگوں کو اچھالا گیا جو تخلیقی معیار و مقدار کے اعتبار سے علیم صباؔ کے دروازے پر کھڑے ہونے

کے قابل نہیں تھے۔

علیم صباؔ کا دائرہ تخلیقیت کافی وسیع ہے جو نثر میں افسانہ نگاری، تنقید نگاری اور تحقیق سے لے کر شاعری میں نظم و غزل کے علاوہ آزاد غزل، ہائکو، ماہیے، سانیٹ، ترائیلے وغیرہ مختلف النوع اصنافِ سخن کو محیط ہے۔ اس سے قبل مختلف شعری اصناف پر مبنی ان کے کئی نعتیہ مجموعے ''مراۃ النور''، ''نور السمٰوٰت''، ''نٓ''، ''اسمِ احمدؐ'' شائع ہو چکے ہیں۔ زیرِ نظر مجموعۂ کلام علیم صباؔ کی نعتیہ نثری نظموں پر مبنی ایسا مجموعہ ہے جس کا ذائقہ ان کی دیگر نظموں سے مختلف ہے۔ اس لئے ان کا مطالعہ قارئین کرام کو نیا لطف دے جائے گا۔

اردو کے پورے نعتیہ کلام کے سرمائے پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس پر غزل کا فارم ہی حاوی رہا ہے۔ ان غزلیہ نعتوں کے اشعار میں سرورِ کائنات سے جذبۂ محبت و عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ کہیں حضورؐ کی صورت و سیرتِ حسنہ کی مدح سرائی ہوتی ہے تو کہیں امتوں کی زبوں حالی، مدینہ منورہ کی دید کی خواہش، خواب میں یا قبر میں رسولِ اکرمؐ کے دیدار کی تمنا، میدانِ حشر میں امام الانبیاء کی شفاعت اور جنت میں ساقئ کوثر کے دستِ مبارک سے آبِ کوثر پینے کی آرزو کا اظہار ہوتا ہے۔ غزل کے علاوہ دیگر اصنافِ سخن میں کہی گئی مختلف شاعروں کی تقدیسی نظموں میں بھی تقریباً اس قسم کے جذبات کا اظہار ہوتا رہا ہے، البتہ اسالیب کے فرق کے ساتھ۔ لیکن علیم صبا کی یہ نثری نظمیں خود ''اپنی ذات'' میں ڈوب کر کہی گئی ایسی تقدیسی نظمیں ہیں جن میں آقائے نامدار احمدِ مجتبیٰ ﷺ کے روحانی اور نورانی رشتے کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

علیم صباؔ ان تمام نظموں کا کلیدی لفظ ''نور'' ہے اور اس لفظ سے نہ جانے وہ کتنے نئے نئے انداز کی علامت نگاری، استعارہ سازی اور پیکر تراشی کا کارنامہ انجام دیتے ہیں۔ زیرِ نظر مجموعے کی تمام نظمیں گویا ''اول ماخلق اللہ نوری'' کی تفسیر و تعبیر معلوم ہوتی ہیں۔ اہلِ سنت کا یہ بنیادی عقیدہ ہے کہ سب سے پہلے ذاتِ باری تعالیٰ نے اپنے نور سے رسول کا نور پیدا کیا اور رسولؐ کے نور سے ساری کائنات کی تخلیق ہوئی۔ اسی وجہ سے علیم صباؔ کہتے ہیں:

تہذیبوں کو نور دینے والا
لفظ و معنی کو شعور دینے والا

جذبوں کو جلوۂ ظہور دینے والا
سینوں کو قرآنی آیتوں سے معمور کرنے والا
وہ نور ہی نور تھا
جو پھیل کر کائنات بنا
ارض و سما کی مقدس بارات بنا

(نظم: اول ما خلق اللہ نوری)

عشقِ نبیؐ کے طفیل شاعر پر مختلف اوقات میں مختلف کیفیتیں طاری ہوتی ہیں۔ مثلاً جب کبھی کالی کملی شاعر کے سر پر سایہ افگن ہوتی ہے تو شاعر محسوس کرتا ہے وہ سراپا منور ہو گیا ہے۔ (نظم معجزہ)

اُسی طرح جب شاعر رحمۃ للعالمین کی رحمتوں کو جلوہ ریز پاتا ہے تو وہ خالقِ کائنات سے پوچھتا ہے:

وہ کون ہے؟
یہ وہی تو نہیں
جس کا ہماری پتلیوں میں نور ہے
اور وہ نور
جو پتلیوں سے نکل کر
ہر سو رواں دواں ہے

(نظم: نورانی پتلیاں)

نظم ”نورِ الٰہی“ کا آغاز اُسی معصوم تحیر آمیز سوالات سے ہوتا ہے جو ہر بچے کے ذہن میں فطری طور پر پیدا ہوتا ہے، یعنی آسمان سے زمین کا، سورج سے چاند کا اور سمندر سے گھٹاؤں کا یہ کیسا رشتہ ہے؟ ہم سب کہاں سے آئے ہیں اور ہمیں کہاں جانا ہے؟ ان سوالوں کا جواب شاعر ان الفاظ میں دیتا ہے:

بس نور کا دامن تھام لیں
سارے پنہاں رموز

اپنی ذات کے اندر
واضح ہو جائیں گے
جب ہم خود میں کھو جائیں گے

علیم صباؔ کے ذیل کی سہ سطری نظموں سے ان کا موقف واضح ہو جاتا ہے:

(۱) میری کائنات کا سورج
میری زندگی کا محور
نورِ محمدیؐ

(۲) حضورؐ کی نسبت سے میں
معتبر ہو چکا ہوں
منور ہو چکا ہوں

یعنی نورِ محمدیؐ میں ساری کائنات ڈوب چکا ہے، شاعر کا سارا وجود اس تجلی سے سرشار و شرابور ہو چکا ہے۔

دراصل عربی لفظ ''نور'' ایک ایسا لفظ ہے جس کا مترادف کسی بھی زبان میں کوئی دوسرا لفظ ہے ہی نہیں۔ قرآن حکیم کی چھوٹی سی آیت ''اَللّٰـهُ نُورُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ ط'' کو مختلف مفسرین نے مختلف انداز سے سمجھا ہے۔ یہی سبب ہے کہ مختلف مترجموں نے اس آیت کا ترجمہ الگ الگ انداز سے کیا ہے جس کی وجہ سے بعض ترجمے باہمی طور پر متضاد معلوم ہوتے ہیں اور ان میں بُعد المشرقین کا گمان ہونے لگتا ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کے ترجموں پر غور کیجیے:۔

Allah is the light of the heavens and the earth.

(Marmaduke Pickthal)

اللہ آسمانوں اور زمینوں کا نور ہے۔ (مولانا ثناء اللہ امرتسری)

☆☆

اللہ نور ہے آسمانوں اور زمین کا (مولانا احمد رضا خاں فاضل بریلوی)

☆☆

اللہ آسمانوں کا بھی نور ہے اور زمین کا بھی (مرزا بشیر الدین محمود احمد)

مندرجہ بالا چار ترجموں میں تقریباً ایک ہی مفہوم کو مختلف پیرایوں میں بیان کیا گیا ہے۔ ان تراجم سے ہٹ کے دو اور ترجمے ملاحظہ فرمائیے:

(الف) اللہ تعالیٰ نور (ہدایت) دینے والا ہے آسمانوں کا اور زمین کا (مولانا اشرف علی تھانوی)

(ب) اللہ ہی کے نور سے آسمان اور زمین کی روشنی ہے۔ (ڈپٹی نذیر احمد)

ان دونوں قسم کے ترجموں میں اصل اختلافی پہلو یہ ہے کہ اللہ بذاتِ خود ہے کہ نہیں؟ مولانا حبیب الرحمٰن صدیقی کاندھلوی کا کہنا ہے کہ "اللہ تعالیٰ بذاتِ خود ایک نور ہے یہ قطعاً غلط ہے۔ نور تو اس کی ایک مخلوق ہے اور مخلوق اور خالق ایک نہیں ہوتے۔ ارشادِ الٰہی ہے: "وَجَعَلَ الظُّلُمٰتِ وَالنُّور" (اس نے ظلمت اور نور کو پیدا کیا)۔

یہ ثابت ہوا کہ جاعل و مجعول کبھی ایک نہیں ہو سکتے، کیونکہ جاعل بہ معنی خالق اور مجعول بمعنی مخلوق اور خالق و مخلوق اور فاعل و مفعول کا ایک ہونا امرِ محال ہے۔ عام لوگوں کو خیال ہے اللہ آسمانوں اور زمینوں کا نور ہے، حالانکہ عربی میں مفسرین اس کی وضاحت یوں کرتے ہیں۔ "اللہ منور السموٰت والارض ط" "اللہ آسمانوں اور زمین کو منور کرنے والا ہے۔"

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو مولانا تھانوی اور ڈپٹی نذیر احمد کے ترجمے مولانا کاندھلوی کے وضاحت کردہ مفہوم سے بڑی حد تک قریب ہیں۔ لیکن اس ہیچ مداں راقم الحروف کی رائے یہ ہے کہ لفظ "نور" کا ترجمہ نہ Light ہے، نہ روشنی، کیونکہ "Light" یا "روشنی" اس کا تعلق طبعیاتی (Physical) کائنات سے ہے، جبکہ "نور" کا تعلق مابعد الطبعیاتی (Metaphysical) اور طبعیاتی دونوں طرح کی کائنات سے ہے۔ "نور" کا مفہوم اس قدر وسیع اور پُر اسرار ہے کہ اس کی معنوی گہرائی تک رسائی حاصل کرنا ہمارے لئے ناممکن ہے۔ طبعیاتی کائنات میں روشنی یا "Light" کو فوٹن (Photon) اور برقی مقناطیسی لہر (Electro-magnetic waves) کی شکل میں دیکھا جاتا ہے جب کہ مابعد الطبیعیاتی "نور" کا ان چیزوں سے دور دور کا واسطہ نہیں۔ اللہ بہر حال آسمانوں اور زمین کا نور ہے اور راقم الحروف کے خیال قرآنی آیت "اَللّٰهُ نُوْرُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ ط" کو "اَللّٰهُ مُنَوِّرُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ" سے بدل

دینا گناہِ عظیم بھی ہے اور لفظ ''نور'' کی وسیع دائرۂ معنویت کو مسدود اور محدود کرنے کے مترادف بھی۔ بہرکیف یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ''اللہ کے نور'' کی کیفیت سوائے اللہ اور رسول اللہ کے کسی اور کو معلوم نہیں۔

تصوف میں نورانی کیفیت کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ یہ ایک نفسیاتی کیفیت ہے جس کا تعلق براہِ راست مابعد الطبیعیاتی تجربوں سے ہے۔ تصوف کے مختلف سلسلوں (مثلاً قادریہ، چشتیہ، نقش بندیہ، سہروردیہ وغیرہ) میں مراقبہ کے مختلف طریقے رائج ہیں۔ ان طریقوں سے گزرنے کے بعد سالک ایک ایسے مرحلے پر پہنچتا ہے جہاں اُسے مختلف قسم کے انوار کا سامنا ہوتا ہے۔ بقولِ حضرت مخدوم شرف الدین یحییٰ منیری، یہ نور کبھی سفیدی لئے ہوئے تو کبھی سبزی اور زردی کے ساتھ عقیق کی طرح یا سیاہی مائل ہو سکتا ہے۔ اگر وہ نور بائیں کندھے کی جانب سے نمایاں ہو رہا ہے، لیکن اس میں اتصال نہیں ہے تو وہ شیطان کا نور ہے۔ اگر وہ نور اوپر کی جانب سے پیچھے کی جانب سے آ رہا ہے تو وہ فرشتے کا نور ہے۔ جو نور درمیانِ ذکر و فکر عمومی طور پر ظاہر ہوتا ہے، وہ کِراماً کاتبین کا نور ہوتا ہے۔ اگر نور اوپر سے ظاہر ہوا ہے اور سالک کے کندھوں سے لگا ہوا نہیں ہے، تو وہ مرشد کا نور ہے۔ لیکن اگر وہی نور قبلہ کی سمت سے آ رہا ہے تو وہ نورِ محمدی ﷺ ہے۔ (صفحات ۱۰۱ اور ۱۰۲ ''تحفۂ قربِ الٰہی''، از مسلم احمد الفصیحی ملاحظہ ہو (Alhuda Publication@yahoo.com)

علیم صباؔ نویدی نے اسی نورِ محمدی پر ہی نثری نظم کی شکل میں اپنی نعت گوئی کی اساس رکھی ہے۔ یہ بات غزل کے فارم میں لکھی گئی نعتوں میں ممکن نہیں تھی۔ لہٰذا نثر نما نعتیں خود علیم صباؔ کی دیگر نعتوں سے بالکل الگ تھلگ کیفیت کی حامل نظر آتی ہیں۔

یہاں ایک اور اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ علیم صباؔ نے نورِ محمدیؐ سے والہانہ جذبۂ شیفتگی کے اظہار کے لئے نثری نظم کا وسیلہ کیوں اختیار کیا؟ اس عمل کے لئے ''آزاد نظم'' کا پیرایہ اپنا سکتا تھے (جسے ترقی پسندی سے لے کر جدیدیت تک بیشتر شعراء نے اپنایا تھا)۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ان (نثری نظم نما) نعتوں میں شاعری کے جذبات قالبِ الفاظ میں ڈھل کر اس قدر فطری انداز میں

شگفتہ، شاداب اور تروتازہ معلوم ہوتے ہیں کہ ان کے خارجی اور داخلی آہنگ میں تصنع زدگی کا شائبہ تک نہیں گزرتا اور پھر علیم صباؔ جیسے مشاق شاعر کے لئے چھوٹے چھوٹے مصرعوں کو پابند فارم میں ڈھالنا چٹکی بھر کا کھیل تھا۔ لیکن انہوں نے ایسا غالباً اس لئے نہیں کیا کہ ہمارے قارئین یہ نثری نعتیں پڑھ کر ایک نئے ذائقہ، ایک نئے جمالیاتی نشاط سے روشناس ہو سکیں۔

علیم صباؔ کی یہ نثر نما نعتیں فنِ شاعری کی تمام اہم خصوصیتوں مثلاً تشبیہات، پیکر تراشی، علامت نگاری، معنی آفرینی، جذبات کی اضافی فراوانی وغیرہ سے مزین نظر آتی ہیں۔ بعض مقامات پر شاعر نے مختلف حاسوں (Senses) سے وابستہ پیکروں کو ایک ہی نظم میں یکجا کر دیا ہے، ایک ہی دھاگے میں پرو دیا ہے۔ مثال کے طور پر نظم ''سفر'' ملاحظہ فرمائیے:

پرانے آسماں سے
طلوع ہونے والا نیا سورج
سب نے دیکھا
لیکن چند ذہین آنکھوں نے
اس کو چھُوا ہے
اس کی خوشبو کا ذائقہ چکھا ہے
کہیں وہ خاموش اتھاہ سمندر ہے

☆☆☆

کہیں ان دیکھی ڈھڑکنوں کا نورانی اجالا
کہیں وہ تجلی کا ظہور
وہ سفر جس کا کوئی انت نہیں

''پرانے آسماں سے طلوع ہونے والا نیا سورج'' کون ہے؟ ظاہر ہے کہ اسلام ہے جو پیغمبرِ اسلام کا نوعِ انسان کو بہترین تحفہ ہے۔ اس نظم میں شاعر نے پانچوں قسم کے حاسّوں (جنہیں سنسکرت میں پنچندریہ کہا جاتا ہے) سے وابستہ پیکروں کو بڑی خوش اسلوبی سے یکجا کر دیا گیا ہے۔

یعنی:

(۱) آنکھوں نے اس کو چھوا ہے (پیکرِ لامسہ)

(۲) اس کی خوشبو کا ذائقہ چکھا ہے (پیکرِ شامہ وذائقہ)

نوٹ: یہاں امتزاجیت (Synesthesia) کا تجربہ انجام دیا گیا ہے۔

(۳) خاموش اتھاہ سمندر (پیکرِ سامعہ)

(۴) نورانی اُجالا اور تجلّی کا ظہور (پیکرِ باصرہ)

اُسی طرح نظم ''نورانی لمحات'' میں بھی شاعر نے بیک وقت مختلف حاسّوں سے وابستہ پیکر اخذ کیے ہیں، مثلاً:

(۱) نکہت و نغمہ میں ڈوبے بے موسم (شامہ + سامعہ)

(۲) رنگ برنگی تتلیوں کا گیت (باصرہ + سامعہ)

(۳) سورجی کرنوں کا جلوس (باصرہ)

(۴) ٹھنڈی ٹھنڈی ہوائیں (لامسہ)

مذکورہ نظم کا اختتام یوں ہوتا ہے:

سب کے سب
محوِ درودِ مصطفیٰ

علیم صبؔا نے مختلف حاسّوں سے پیکر اخذ کر کے ہمارے سامنے جس طرح ان کا ایک خوبصورت اور خوش رنگ آمیزہ پیش کیا ہے، اس کی مثالیں اردو کی دیگر پابند اور آزاد نظموں میں بھی بہت کم کہیں اور نظر آتی ہیں۔

علیم صبؔا کی نثر نما نعتوں کی ایک اور خصوصیت جو اپنی جانب قاری کا دامنِ دل بیک نظر کھینچتی ہے، وہ یہ ہے کہ شاعر فطری مناظر سے اپنا رشتہ استوار کرتے ہوئے ہر مقام پر جلوۂ نبیؐ کی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ یہ خوبی جوشؔ کے علاوہ بنگالی شاعر قاضی نذر الاسلام کی نعتوں میں بطورِ خاص پائی جاتی ہے۔ اردو کے کُل نعتیہ سرمایے میں اس خصوصیت کا بڑی حد تک فقدان نظر آتا ہے۔

علیم صبؔا کی نعتوں کی ذیل کی مثالوں سے راقم الحروف کی یہ بات بآسانی سمجھ میں آسکتی ہے:

(الف)

میرا رشتہ
مسکراتے پھولوں سے
ہنستی کلیوں سے
بہاروں کی کونپلوں سے
پیڑوں کی چھاؤں سے
خوشبودار گاؤں سے
سرسبز و شاداب کھیتوں سے
ہری بھری پگڈنڈیوں سے
بہتی ندیوں سے
کہسار کے آبشاروں سے
جاگتے تالابوں سے
لہراتی جھومتی صحبتوں سے
سرمست مہکتی شاموں سے
میرا رشتہ ہے مضبوط بہت
میں سب سے ہوں مربوط بہت
میری ذات میں نورِ نبیؐ ہے
میرا مقدر جوہری ہے (نظم: جوہری مقدر)

(ب)

ہریالی پہ مسکراتا ہوا
سرسبز پودوں میں لہلہاتا ہوا
تازہ پھولوں پتوں کی اوٹ سے جھانکتا ہوا
ایک چہرہ

منور چہرہ
کائنات کا بھید بھاؤ سمجھا رہا ہے
(نظم: مقدس روانی)

غرض کہ اس مجموعے میں شامل تمام نثری نظمیں علیم صبا نویدی کے شعری سفر کے ایک نئے موڑ کا پتہ دیتی ہیں۔ امید قوی ہے کہ موصوف کا یہ مختصر سا شعری مجموعہ اردو کی تقدیسی شاعری کی تاریخ میں ایک نئے عہد کے آغاز کا پیش خیمہ ثابت ہوگا۔

☆☆

پتہ پتہ بوٹا بوٹا

(ترائیلے کا مجموعہ)

(فرحت کیفی)

میرے نزدیک اس بات کی کوئی اہمیت نہیں کہ “پتہ پتہ بوٹا بوٹا” اردو میں فرانسیسی شاعری کی مقبولِ عام صنف ترائلوں کا پہلا مجموعہ ہے، کیوں کہ محض فارم کا تجربہ میرے لئے اس وقت تک کوئی کشش نہیں رکھتا جب تک کہ یہ شاعر کے مرکزی جذبات سے مطابقت نہ رکھتا ہو اور ان کے اظہار کا فطری وسیلہ نہ بن جائے۔ مثلاً میں خود “آزاد غزل” کی صنف کا موید ہوں لیکن جو بات غزل کے “مروجہ فارم” میں زیادہ موثر اور فطری انداز میں کہی جا سکتی ہو اسے اگر خواہ مخواہ “آزاد غزل” کی شکل دے دی جائے تو میں اس تجربے کو قابلِ قدر تصور نہیں کرتا۔

مجھے یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ فرحت کیفی نے ترائیلے جیسی فرانسیسی صنفِ سخن کو اردو شاعری کے مزاج سے اس طرح ہم آہنگ کر دیا ہے کہ شعری کیفیات کی ترسیل میں فطری رنگ جھلکنے لگتا ہے اور ہمیں یہ غیر ملکی صنفِ سخن اردو ہی کی ایک صنفِ سخن معلوم ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں فرحت کیفی کو غالباً اس لئے کامیابی نصیب ہوئی ہے کہ موصوف نے “کیفیاتِ داخلی و خارجی” کو شعری پیکر میں سمو کر “غزل کے رنگ” میں ترائیلے کہنے کی کوشش کی ہے۔ “تجرباتِ مرحلۂ زندگی کی آرسی” میں “جذبۂ دل کا عکس” دیکھنے والا شاعر جس وقت شعورِ ذات میں “زمانے بھر کا درد” سمو کر “نئے دور کے احساس میں گھر کرنے” کا حوصلہ پیدا کرتا ہے تو اس وقت اس کی شاعری میں وہی والہانہ از خود

رفتگی اور وہی اندرونی آگ میں سلگ سلگ کر جینے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو میر کی شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو کے جدید شاعروں کے کلام میں میر کی ان خصوصیت کی ایک ہلکی سی جھلک جہاں کہیں بھی جلوہ گر ہوئی ہے، اس نے کلام کو ایک اثرِ دائمی بخشا ہے۔

ترائیلے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ایک مختصر نظم ہوا کرتا ہے۔ اس میں ردیفوں کا پیٹرن ہوتا ہے ''اب ااا اب اب'' پہلے دونوں مصرعوں کی تکرار آخری دونوں مصرعوں میں ہوتی ہے۔ پہلا مصرع پھر سے چوتھے اور ساتوں مصرعے میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ یعنی پہلے کی تین مرتبہ تکرار ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے اس صنفِ سخن کا نام ترائیلے '' Triolet '' لکھا گیا ہے۔ غالباً فرانسیسی شاعر Adenes-Le-Roi --- (۱۲۵۸_۹۷) نے پہلی بار اپنی نظم ''cleomade's'' میں اس کا تجربہ کیا تھا، پیٹرک کیرے نے پہلی بار ۱۶۵۱ء میں اسے انگریزی میں داخل کیا۔ رابرٹ برجس نے ۱۸۷۳ء میں پھر سے اس کی تجدید کی۔ فرڈرک راس مین نے جرمن زبان میں اس صنفِ سخن کو بے حد فروغ دیا اور اس کے فارم میں معمولی تبدیلیاں لانے کی بھی کوشش کی۔ غالباً فرحت کیفی اردو کے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس صنفِ سخن کو پوری سنجیدگی کے ساتھ قبول کیا ہے اور اپنے فن کی اساس اس غیر مانوس صنفِ شاعری پر رکھی ہے۔

چونکہ ترائیلے پہلے دو مصرعوں کی تکرار آخری دونوں مصرعوں میں ہوتی ہے، اس لئے یہ صنف سخن ہمارے ''گیت'' سے بہت قریب ہے۔ فرحت کیفی کو غالباً اس امر کا بخوبی احساس ہے اور اسی وجہ سے انہوں نے گیتوں کے رومانی موضوعات اور ان کے رسیلے آہنگ کو بھی اپنے بعض ترائیلوں میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ موصوف اپنی اس نوعیت کی کوشش میں بڑی حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔ غرض کہ فرحت کیفی نے اپنے ترائیلوں میں جدید حسیّت کے رنگا رنگ اظہار سے آسمانِ ادب کو جس طرح تجربات کی نئی اور خوش نما قوسِ قزح بخشی ہے، اس سے اردو شاعری میں اس صنفِ سخن کے وسیع امکانات روشن ہوتے ہیں۔

مجھے امید ہے کہ فرحت کیفی کا یہ شعری مجموعہ جدید اردو شاعری میں ''ترائیلے'' جیسی صنفِ سخن کی مقبولیت کا پیش خیمہ ثابت ہوگا۔

نقش و نغمہ

(قسیم الحق گیاوی)

قسیم الحق گیاوی ''حال'' کے شاعر ہیں۔ ماضی، حال اور مستقبل کے لامتناہی سلسلوں کے درمیان وہ ''حال'' ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ چنانچہ ایک جگہ فرماتے ہیں:

''آج'' سے پیار ہے ہم کو کہ ہے قابو میں یہی
کب وہ قبضہ میں ہے اپنے جسے ''کل'' کہتے ہیں

یہاں شاعر نے اُردو کے ایک لفظ ''کل'' سے فائدہ اُٹھایا ہے جو دی و فردا دونوں کے لئے مستعمل ہے۔ کل تک جو حال تھا وہ آج ماضی بن چکا ہے اور آج جو حال ہے وہ کل تک ماضی بن جائے گا۔ گذشتہ کل اور آئندہ کل۔ دونوں ہماری گرفت سے باہر ہیں۔ ہمارے لئے ماضی اس وقت ''مقدر کی لکیریں'' بن چکا ہے جن میں نقل و حرکت ممکن نہیں اور جہاں تک فردا کا تعلق ہے، ہمارے نصیب میں کوئی فردا ہے بھی کہ نہیں یہ بات کون بتائے گا؟ لہٰذا ''حال'' ہی شاعر کے لئے سب کچھ ہے، کیونکہ ''حال'' پر ہی انسان کی آزادیٔ عمل کا انحصار ہے۔ اس اعتبار سے قسیم عمر خیام کے فلسفۂ حیات سے متاثر نظر آتے ہیں۔ میں نے بھی ایک دفعہ کہا تھا

در اصل حال کی ہے وہ آزادیٔ عمل
فردا کی کش مکش میں مقدر کہیں جسے
کرامت

''حال'' سے متعلق قسیم کے نظریہ کی وضاحت ان کی ایک اور (آزاد) نظم ''حال کیا ہے؟'' سے ہو جاتی ہے۔ شاعر کی نظر میں زندگی ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل کا نام ہے۔ دولتِ ماضی چند یادوں، چند قصوں اور چند داغوں کی شکل میں حافظے میں محفوظ ہے۔ شاعر ماضی کی اس امانت کو حافظے کی کوٹھری میں محفوظ رکھ کر اسے بھول جانے کی ترغیب دیتا ہے اور اس کے پہلو بہ پہلو ماضی سے زندگی کے تجربوں کو اخذ کر کے آگے بڑھنے کی دعوت دیتا ہے۔ شاعر کی نظر میں حال زندگی

کا ماحصل ہے، اور یہ ماضی کے داغوں کو کھرچ کر زندگی کو آئینہ کی سی صفائی بخشتا ہے اور زندگی کو نور و نکہت دے کے اِسے پھولوں کی سی خوشبو اور ماہ و انجم کی سی تابانی عطا کرتا ہے اور دل کو کیفِ دائمی کی قیمتی دولت سے مالا مال کرتا ہے۔ مستقبل کس شکل میں آئے گا، یہ ہمیں معلوم نہیں۔ اس کی فکر میں حال سے غفلت نہ برتنا چاہئے۔ حال ہی نیک مستقبل کو اُبھارے گا، کیونکہ حال زینہ ہے تو مستقبل بام ہے، حال جادہ ہے تو مستقبل منزل ہے، حال کشتی ہے تو مستقبل ساحل ہے۔ آخر میں شاعر کہتا ہے:

حال سے غفلت نہ برتو
تجربوں کو ساتھ لے لو

اور
مستقبل کی جانب
لے کے امید و یقیں کی روشنی
چلتے رہو
بڑھتے رہو (قسیم)

عزم و عمل اور اُمید و یقیں سے مملو قسیم کا یہ رویہ وجودیت پسندی کے مثبت پہلو سے بہت قریب ہے۔ وجودیت پسندی کا یہ مثبت رویہ ہمارے کلاسیکل ادب کے لئے کوئی نیا نہیں ہے۔ امام فخر الدین رازیؔ کہتے ہیں کہ انسان مجبوری میں بھی مختار ہے۔ اقبالؔ کی وجودیت پسندی کا رشتہ عموماً نطشے سے جوڑا جاتا ہے، لیکن سچ پوچھئے تو اس کی جڑیں بھی مولانا روم کے فلسفۂ حیات تک پھیلی ہوئی ہیں۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ قسیمؔ کی شاعری بھی ہماری اسی عظیم روایت کی ایک کڑی ہے، لیکن یہ بظاہر وجودیت پسندی سے بہت قریب نظر آتی ہیں۔ قسیمؔ کا یہ بند:

”زندگی ماضی بھی ہے
زندگی ہے حال بھی
زندگی کا ایک مستقبل بھی ہے“

پڑھ کر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا یہ بند بے ساختہ ہمارے ذہن میں اُبھرتا ہے:۔

Time present and time past
are both perhaps present in time future
and time future contained in time past.

قسیم کے نزدیک وقت کی رفتار خطِ مستقیم میں ہوتی ہے جبکہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نزدیک وقت کی رفتار ایک دائرے کی شکل میں ہوا کرتی ہے۔

قسیم ان معنوں میں یقیناً ”جدید شاعر“ نہیں جن معنوں میں آج کل یہ اصطلاح مستعمل ہے۔ لیکن ان کے یہاں وجودیت پسندی کا جو مثبت رویہ پایا جاتا ہے، اس میں جدید انسان کا ایک مثبت کردار ابھرتا ہوا ضرور نظر آتا ہے۔

قسیم زندگی کو ایک ایسے مفکر کی حیثیت سے دیکھنا پسند کرتے ہیں جو ”زندگی کے اندر سانس لے کر“ بھی ”زندگی سے خود کو الگ کر کے“ دیکھنے کی اہلیت رکھتا ہو اور جو عقل و دل، خیر و شر نیز گناہ و ثواب کی کش مکش کے لامتناہی سلسلوں کے درمیان جسم اور روح کے اندر سلگتی ہوئی بھٹی کا نظارہ کر سکتا ہو۔ اس دورِ افراط و تفریط میں قسیم کی یہ خصوصیت ایک ایسی کم یاب چیز ہے جس کے بل بوتے پر ان کے روشن مستقبل سے متعلق بجا طور پر امیدیں وابستہ کی جا سکتی ہیں۔

قسیم کے یہاں الفاظ کا جو ذخیرہ ہے، اس میں کوئی نیا پن نہیں ہے۔ لیکن جذبات کی ندرت نے اکثر مقام پر ان پرانے الفاظ میں بھی نئی جان ڈال دی ہے۔ انہوں نے جو نعتیہ اشعار کہے ہیں، ممکن ہے انہیں ہمارے نعتیہ کلام کے سرمائے میں قابلِ ذکر اضافے کا درجہ دیا نہ جا سکے: لیکن ان اشعار میں جو خلوص اور والہانہ پن ہے، اس سے کون انکار کر سکتا ہے؟ ان کی پابند نظمیں چاہے سرورِ کائنات کی مدح سرائی میں ہوں یا جمہوریت، یومِ آزادی اور نہرو کی تعریف میں، ان نظموں کو میں ”قصیدے“ کے ذیل میں رکھتا ہوں۔ مجموعی طور پر ان پابند نظموں میں شاعر کی خلاقانہ ذہنیت کا اندازہ اس حد تک نہیں لگتا جس حد تک اس کی آزاد نظموں سے لگتا ہے۔ اس نوعیت کی نظموں میں سب سے بہتر نظم ”اے قلم“ ہے جسے پڑھ کر پرویز شاہدی کی نظم ”اے قلم پھول کھلا“ پردۂ ذہن پر رقص کرنے لگتی ہے۔ دونوں نظموں سے اقتباسات درج ذیل کر رہا ہوں تا کہ دونوں شاعروں کے رویہ میں جو فرق ہے، وہ واضح طور پر آپ کے سامنے آ سکے۔

ذہنِ ناپختہ ہے ماضی کے تصور سے اُداس
صورتِ حال کے جلووں سے ہے لرزاں احساس
عکسِ مستقبلِ نادیدہ ہے یا نقش ہراس
عقل حیراں ہے کھڑی گلشنِ ادراک کے پاس
دشتِ اوہام سے آتی ہے بہت گرم ہوا
اے قلم پھول کھلا، پھول کھلا ، پھول کھلا
اے قلم پھول کھلا
(پرویز شاہدی)

عقل کا ترجماں ، علم کا رازداں
آگہی کا چمن ، فہم کا گلستاں
دین و دانش کی تو اک متاعِ گراں
آدمی کے لئے باعثِ عزّ و شاں
تو ہی کرتا ہے تاریخِ انساں رقم
اے قلم اے قلم اے قلم
(قسیم الحق گیاوی)

پرویز شاہدی کی نظم کا لہجہ بلند آہنگ اور تیز رفتار ہے جبکہ قسیم الحق کی نظم کا آہنگ مترنم مگر سست رفتار ہے اور قسیم کے دھیمے دھیمے لہجے سے بڑی حد تک مطابقت رکھتا ہے۔ قسیم الحق نے جس بحر کا انتخاب کیا ہے وہ ایک سالم بحر (یعنی متدارک سالم) ہونے کے باوجود معلوم نہیں کیوں ہمارے اساتذہ کے یہاں بہت کم نظر آتی ہے۔ غالب اور اقبال کے یہاں تو اس کا استعمال تقریباً ہوا ہی نہیں ہے، البتہ فیض اور اس کے بعد چند نئے شعراء کے یہاں اس بحر کا استعمال کہیں کہیں ضرور نظر آتا ہے۔ بہر حال اب تک یہ بحر ہمارے ادب میں قلیل الاستعمال سالم بحروں میں سے ہے۔ قسیم نے اپنے جذبات کے پُر خلوص اظہار کے لئے مناسب ترین مترنم بحر کا انتخاب کیا ہے گرچہ پابند نظموں کی بہ نسبت قسیم کی آزاد نظمیں مؤثر ہیں۔ بلکہ میں کہوں گا کہ آزاد نظموں میں انہوں نے اپنا

راستہ متعین کرلیا ہے۔

حسیت اور ذخیرۂ الفاظ دونوں اعتبار سے قسیم کی غزلوں کا رجحان جدیدیت سے زیادہ کلاسیکیت کی طرف مائل ہے۔ لیکن ثواب وگناہ، موت وحیات اور غم وخوشی کا سلسلہ جو عین مقتضائے فطرت ہے، کیا جدید شاعری کے دائرے سے خارج ہے؟ اگر نہیں ہے تو پھر کوئی جدید شاعر اس مخصوص موضوع پر قسیم کے ان اشعار سے بہت زیادہ ہٹ کر شعر کیا کہے گا؟

- غم معتبر ملا نہ خوشی معتبر ملی
  اے زندگی، مجھے تو عجب موڑ پر ملی
- زندگی کی مسرت نہ کم کیجیے
  فکرِ غم کی جگہ قدرِ غم کیجیے
- قافلے بھی چھٹ گئے منزل بھی پیچھے رہ گئی
  زندگی کیا ہے کہ ہے پیچیدہ راہوں کا فریب
- تیرے ذکر سے دل کو جو سکون ملتا ہے
  وہ کہاں ثوابوں میں وہ کہاں گناہوں میں
- ہم سے نہ پوچھو کیسے گذرتی ہے زندگی
  مشکل سے ہم تو کرتے ہیں اک ایک پل تمام
- بے اعتبار غم ہے تو نامعتبر خوشی
  آیاتِ زندگی کی یہ تفسیر خوب ہے

غرض کہ قسیم الحق گیاوی ہمارے ان شعراء میں سے ہیں جو کسی ''ازم'' سے خود کو وابستہ کئے بغیر یا اپنے اوپر کسی فیشن یا فارمولے کی چادر مسلط کئے بغیر فطری تقاضے پر شعر کہتے ہیں اور اپنے اشعار میں وارداتِ قلبی کی عکاسی کے لئے پیکری یا علامتی اندازِ بیان پر سادگی کو ترجیح دیتے ہیں۔ ''نقش ونغمہ'' ان کا تیسرا مجموعۂ کلام ہے اور اس میں شامل شدہ ان کی آزاد نظموں میں جو نیا مفکرانہ رجحان پایا جاتا ہے، وہ ان کی شاعری میں نئے موڑ کا پتہ دیتے ہوئے اس کے روشن امکانات کی بشارت دیتا ہے۔ مجھے امید ہے ان کا یہ شعری مجموعہ قبولِ عام کی سند حاصل کرتے ہوئے ادبی حلقوں سے یقیناً خراجِ تحسین وصول کرے گا۔

سبوچہ

(افسانوی مجموعہ)

(قمر جمالی)

قمر جمالی ۱۹۷۰ء کے بعد ابھرنے والی جدید تر نسل سے تعلق رکھتی ہیں۔ انہوں نے جس زمانے میں افسانہ نگاری شروع کی، اس زمانے میں اردو ادب میں جدیدیت کا رجحان زور پکڑ چکا تھا۔ بعض حضرات جدیدیت کو ترقی پسند کی ضد اور بعض دیگر حضرات جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع قرار دینے لگے تھے۔ کچھ ان دونوں کی مفاہمت کی کوشش میں مصروف تھے۔ اردو کے چند نقاد افسانہ نگاری کو شاعری کے مقابلے میں کم تر درجے کی صنفِ ادب قرار دینے پر مصر تھے۔ بعض افسانہ نگار (مثلاً رشید امجد، بلراج مین را، انور سجاد، سریندر پرکاش، سلام بن رزاق، خالدہ حسین، صلاح الدین پرویز، انور خاں، انیس رفیع، قمر احسن، شفق، حسین الحق، وغیرہ) علامتی اور تجریدی افسانوں کی طرف مائل نظر آرہے تھے۔ اسی زمانے میں ہمارے ادب میں یہ بحث بھی چھڑی ہوئی تھی کہ غزل سے ''تغزل'' اور افسانے سے ''افسانہ پن'' ختم ہوتا جارہا ہے۔ ایسے افراط وتفریط کے دور میں کسی بھی نئے لکھنے والے کے لئے عام روش سے ہٹ کر الگ تھلگ راہ متعین کرنی جوئے شیر لانے سے کم نہیں تھی۔ ہمیں یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ اس وقت ارضِ دکن سے ابھرنے والی نئی خاتون افسانہ نگار قمر جمالی نے اپنے آپ کو کسی مخصوص گروہ سے وابستہ کئے بغیر اپنے فن کی اساس زندگی کے شخصی تجربات پر رکھی اور اپنے لئے وہ راستہ اختیار کیا جو اپنے پیش رووں اور ہم عصروں سے بڑی حد تک مختلف تھا۔

قمر جمالی کی انفرادیت اس میں نہیں ہے کہ انہوں نے افسانوی ادب کے بنیادی اصول (یعنی آغاز، ارتقاء اور انتہا) اور اجزائے ترکیبی (یعنی پلاٹ، کردار، منظر آفرینی، مکالمہ اور جزئیات) کا خاص خیال رکھا، کیونکہ ان کے بعض دیگر معاصرین کے یہاں بھی ان اصول واجزائے ترکیبی کی پابندی پائی جاتی ہے۔ ان کی اہمیت اس لئے بھی نہیں ہے کہ انہوں نے تجریدیت کو افسانہ نگاری کے لئے لازمی ولابدی قرار نہیں دیا، کیونکہ تجریدیت اگر کسی سچے فن کار کے خلوص پر مبنی ہو تو کوئی بری چیز نہیں۔ یہ تو فن کار کی اپنی صوابدید پر منحصر ہے کہ وہ واضح اندازِ بیان کو پسند کرتا ہے یا رمز وایما کو ترجیح

دیتا ہے۔ اس اعتبار سے کسی ایک رویہ کو دوسرے پر فوقیت حاصل نہیں ہو سکتی۔ قمر جمالی کی اپنی شناخت اس بات سے بھی نہیں بنتی کہ ان کے یہاں نسائی کردار کے گوناگوں پہلوؤں کی عکاسی پائی جاتی ہے اور ان کی عورت منٹو، عصمت چغتائی یا واجدہ تبسم کی عورت سے مختلف ہے، کیوں کہ یہ بات ان کے افسانوں کی بہت ساری خصوصیتوں میں سے ایک ہو تو سکتی ہے، لیکن میری رائے میں اسے ان کے فنی تشخص کا معیار قرار نہیں دیا جا سکتا۔ دراصل کسی بھی زبان کا کوئی بھی افسانہ ہو، میں سب سے پہلے یہ دیکھتا ہوں کہ افسانہ نگار نے انسانی نفسیات کو کس گہرائی سے دیکھا ہے، ذہن و شعور کے بحرِ بے کراں کو کس خوبی سے کھنگالا ہے۔ نیز تحت الشعور اور لاشعور کے تاریک گوشوں کو کس کامیابی سے اجاگر کیا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے جب میں قمر جمالی کے افسانوں کا مطالعہ کرتا ہوں تو انہیں اس عہد کی ایک ممتاز خاتون افسانہ نگار قرار دینے پر مجبور ہو جاتا ہوں۔

جیسا کہ میں نے کہا ہے، قمر جمالی نے اس زمانے میں اپنی افسانہ نگاری کا آغاز کیا جب ہمارے ادب میں شعر گوئی اور افسانہ نگاری دونوں میں شکست و ریخت کا سلسلہ جاری تھا۔ نئے پن کی تلاش محض ''جدت برائے جدت'' کی دشت پیمائی تک محدود ہو کر رہ گئی تھی جس کی وجہ سے بیشتر نئے فن کار فکر و فن کا توازن کھو بیٹھے تھے۔ اس سلسلے میں انہیں بعض نئے نقادوں کی فلسفہ طرازیوں کی پشت پناہی بھی حاصل تھی۔ اسی زمانے میں مغربی تنقید میں مابعد ساختیات کے تحت ردِ تشکیل، نو ماکسیت 'نو وجودیت، نسائیت جیسے رجحانات فروغ پا رہے تھے۔ اس کے پہلو بہ پہلو اسلوبیات پر بھی توجہ مرکوز کی جانے لگی تھی۔ لیکن تنقید کے یہ سارے طریقے تو فن پارے کو مختلف زاویوں سے دیکھنے اور پرکھنے کا سامان مہیا کرتے ہیں۔ ورنہ فن کار تمام تنقیدی اصولوں سے بالاتر ہوتا ہے۔ پہلے وہ اپنی زندگی سے مواد حاصل کر کے فن پارے کی تخلیق کرتا ہے تو بعد میں نقاد حضرات اس فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنے اور اس کی تفسیر و تعبیر پیش کرنے کے لیے آتے ہیں۔ ہاں اگر کسی مخصوص دبستانِ تنقید سے فنکار کی ذہنی وابستگی اس کی زندگی کا حصہ بن جائے تو اس کی تخلیقات میں اس دبستان کا انعکاس فطری ہو جاتا ہے۔ اس طرح اس کے فن میں یک سمتی آجاتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی تنقیدی رویہ سے متاثر ہوئے بغیر فنکار اپنی مخصوص افتادِ طبع کے تحت ایک خاص سمت میں نکل پڑتا ہے۔ ایسی صورت میں بھی اس کے یہاں یک سمتی پیدا ہوتی ہے۔ لیکن سچ پوچھیے

تو یک سمتی کوئی عیب نہیں۔ ہمیں صرف یہ دیکھنا ہے کہ تخلیق کار نے جس سمت میں چل پڑا ہے، اسے کس قدر فنکارانہ ذمہ داری کے ساتھ نبھایا ہے اور اس کوشش میں کس حد تک اپنے فن کے ساتھ انصاف کیا ہے۔ ویسے ہر فن کار سے ہم یہ تقاضہ بھی نہیں کر سکتے کہ اس کا فن متعدد الابعاد ہو۔ ہم اسے ایسا تقاضہ کرنے والے ہوتے کون ہیں؟ قمر جمالی کے پہلے مجموعہ ''شبیہہ'' کے افسانے ان معنوں میں یک سمتی ہیں کہ ان میں مرکزی کردار عورت ہے اور وہ عورت ہی کے مسائل کے اردگرد اپنے افسانوں کے تانے بانے بننے لگتی ہیں۔ ''سبوچہ'' کے دور میں صورتِ حال کچھ بدلی ہے۔ چند سیاسی اور سماجی موضوعات کو بھی انہوں نے اپنایا ہے۔ لیکن بنیادی طور پر اب بھی ''عورت'' ان کے فن کا مرکز ومحور ہے۔

گزشتہ چند سالوں سے اردو تنقید میں مغربی ادب کے مابعد ساختیات رجحانات کا کچھ کچھ ذکر ہونے لگا ہے۔ اس لیے ابتدائی دور میں قمر جمالی کو نسائیت Feminism کے رجحان کا کماحقہٗ عرفان حاصل نہیں ہوا تھا۔ اگر اس بابت انہیں واقفیت ہو بھی جاتی تو ان کے فن پر اس کا کوئی خاص اثر نہیں پڑتا۔ کیوں کہ وہ شروع ہی سے غیر شعوری طور پر عورت کی نفسیاتی کش مکش کو مس کرنے کی کوشش کرتی رہی ہیں۔ ہمارا سماج مردوں کے ذریعہ حاوی Male-Dominated ہے اور جس ادب کی تخلیق ہوتی ہے، وہ عموماً مردوں کی ذہنی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے مقصود ہوتا ہے۔ ''نسائیت'' کا مقصد یہ ہے کہ ادب کس حد تک عورتوں کی ضرورتوں کو پورا کرتا ہے اس امر پر روشنی ڈالے تاکہ ادب میں ایک توازن برقرار رہے۔ اگر ادیب اپنے اس مقصد کو نہ پالے تو اس کی تخلیق بے کار ہے۔ جب ہمارے ادب میں شاعروں، بت گروں اور افسانہ نویسوں سے یہ شکایت کی گئی تھی کہ ان بے چاروں کے اعصاب پر عورت سوار ہے، تو اس وقت بھی غیر شعوری طور پر ''نسائیت'' والی تنقید ہی کارفرما تھی، کیوں کہ تخلیق کار کے اعصاب پر عورت سوار ہو تو ظاہر ہے، اس کی تخلیق مردوں کی تلذذ پرستی کا سامان مہیا کر سکتی ہے جو مردوں کے ذریعہ حاوی سماج کی عین خصوصیت ہے، میری رائے یہ ہے کہ چاہے منٹو ہوں یا عصمت چغتائی ان کے افسانے بھی Male-Dominated سماج کی ضرورتوں کے پیش نظر لکھے گئے ہیں۔ یہ افسانے عورتوں کے بجائے مردوں کی ذہنی عیاشی کا سامان فراہم کرتے ہیں۔ عصمت چغتائی کے افسانوں کو جتنا بھی

باغیانہ رویہ کا حامل قرار دیا جائے، لیکن ان کے یہاں ابسن کے ڈرامے ''گڑیا گھر'' کی ہیروئن جیسی باغی عورت کا تصور مفقود ہوتا ہے۔ البتہ ''شبیہہ '' میں شامل شدہ قمر جمالی کے افسانوں ''فاتح عالم'' اور ''عنوان'' میں اور ''سبوچہ'' میں شامل شدہ ''زندگی زندگی'' اور ''اگنی پرویش'' میں ہمیں عورت کے اس باغیانہ رویہ کا سراغ ملتا ہے جو مردوں کے حق میں ایک چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے۔ قمر جمالی کے اس باغیانہ رویہ کی بابت اقبال متین یوں رقم طراز ہیں:۔

> ''وقت پڑے تو زندگی کی کلائی مروڑنے کے لیے وہ (یعنی قمر جمالی) اپنی ہی چوڑیوں کی کھنک سے سلاسل کا آہنگ توڑنے کا حوصلہ رکھتی ہیں۔''

معلوم نہیں لوگ کیوں منٹو اور عصمت چغتائی کو اتنی اہمیت دیتے ہیں جبکہ موپاساں ڈی ۔ ایچ ۔ لارنس اور جیمس جوائس کے پڑھنے والوں کے لیے ان لوگوں کے افسانوں میں کوئی کشش باقی نہیں رہتی ۔ منٹو اور عصمت میں محض واقعیت پسندی (Realism) ہوتی ہے، وارداتِ قلبی اور ذہنی کش مکش کی ایسی عکاسی نسبتاً کم ملتی ہے جس سے قاری یک دردی (Empathy) سے چار ہو۔ ان لوگوں کے یہاں جنس کا عنصر تو ہوتا ہے، لیکن جنس کا ترفع (Sublimation) نہیں ہوتا۔ ان افسانہ نگاروں کے برعکس قمر جمالی کے یہاں نفسیاتی کش مکش اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ ان کے افسانوں میں جنس کا ذکر تو براہ راست نہیں ملتا۔ لیکن جنس کا ترفع بدلی ہوئی شکل میں ضرور پایا جاتا ہے(مثلاً ''زندگی زندگی'' میں عرفیہ کا کردار، ''اگنی پرویش'' میں اس عورت کا کردار جو اپنے جسم کے پوشیدہ حصے میں ہیروئن کے باپ کے ذریعہ کچھ نشانات منقش کرواتی ہے۔)

''سبوچہ'' مین شامل شدہ افسانوں میں ''۔۔۔اور پھانسی دے دی گئی'' بھٹو کی پھانسی سے، ''اگنی پردیش'' راجیو گاندھی کے قتل سے، ''کھنڈر''، عراق اور کویت کی جنگ سے اور ''رام لالے'' ہندو اور مسلم کے فسادات سے متاثر ہو کر لکھے گئے ہیں۔ غرض کہ ''شبیہہ'' سے سبوچہ'' تک پہنچتے پہنچتے قمر جمالی کے موضوعات میں تنوع پیدا ہونے لگا ہے۔ ''سوالیہ نشان'' ایک ایسی گھریلو کہانی ہے جس میں ایک بہو کی زندگی، ساس اور ماں کا اختلاف، شوہر کے کہنے پر مجبوراً ماں کا لڑکی کے گھر آنا اور اخیر میں ماں کا بگولہ بن کے نظروں سے غائب ہو جانا دکھایا گیا ہے۔ یہ کہانی آپ بیتی ہوتے ہوئے جگ بیتی معلوم ہوتی ہے۔ جس طرح قرۃ العین حیدر کا ''کارِ جہاں دراز ہے''

سوانحی اشاروں پر مشتمل ہے، اسی طرح قمر جمالی نے اپنے ایک سفرنامے کو افسانوی رنگ دینے کے لیے ایک اور نسوانی کردار کا سہارا لیا ہے جو بار بار سفر کے دوران نمودار بھی ہوتا ہے اور چھپ بھی جاتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ نسوانی کردار خود افسانہ نگار کی ''ذاتِ دیگر'' ہو۔

''۔۔۔اور پھانسی دے دی گئی'' اور ''اگنی پرویش'' میں قمر جمالی نے جیک لنڈن کی طرح ادب کو صحافت سے جوڑا ہے۔ خصوصاً ''اگنی پردویش'' کو پڑھ کر اردو کے مشہور افسانہ نگار بلراج ورما نے قمر جمالی کو ایک خط میں لکھا ''صحافت کی دنیا میں جیک غالباً پہلا رپورٹر تھا جس نے ادب اور صحافت کی حد بندیاں ایک دم توڑ پھینکی تھیں۔ یہ کہانی تم نے نہیں لکھی تم سے لکھوائی گئی ہے۔ کہانی جب فنکار کو اپنا اسٹینو بنا کر اپنے تانے بانے کی تفصیلات بیان کرتی ہے تو کہانی اور فنکار ایک ہو جاتے ہیں۔ میں نہیں سمجھتا کہ ادب کے منظرنامے کا کوئی دوسرا قلم اس کہانی کو اتنے مؤثر پیرائے میں لکھ سکتا تھا۔ میں اس کہانی کے عوض اپنی ساری کہانیاں دینے کو تیار ہوں۔ مگر جانتا ہوں کہ سودا تمھیں منظور نہ ہوگا۔''

بلراج ورما کے اس قول کو پڑھ کر غالبؔ کے اس قول کی یاد تازہ ہو جاتی ہے جس میں انہوں نے مومنؔ کے ایک شعر کے عوض میں اپنا پورا دیوان دے دینے کی خواہش ظاہر کی تھی۔ اس قسم کے قول سے جہاں فن پارے کی اپنی اہمیت اجاگر ہوتی ہے، وہیں کہنے والے کی اعلیٰ ظرفی کا بھی پتہ چلتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ قمر جمالی کا افسانہ ''اگنی پرویش'' ایک شاہکار افسانہ ہے، لیکن بلراج ورما کے مندرجۂ بالا قول سے ہمیں خود ورما صاحب کی اعلیٰ ظرفی اور وسیع النظری کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

میری نظر میں ''اگنی پرویش'' دہشت پسندی (Terrorism) کے موضوع سے متعلق اب تک لکھے گئے اردو کے سب سے بہتر افسانوں میں سے ہے، لیکن (بلراج ورما کے برعکس) میں اس افسانے کو محض اس لیے قابلِ قدر تصور نہیں کرتا کہ اس میں قمر جمالی نے ادب کا رشتہ صحافت سے جوڑا ہے، بلکہ میرے نزدیک اس کی اہمیت اس لیے ہے کہ تخلیق کار نے دہشت پسندوں کے ذہنی پس منظر اور نفسیاتی عوامل تک سیدھی رسائی حاصل کی ہے۔ دہشت پسندی کے موضوع پر رتن سنگھ نے ایک بہت ہی خوبصورت افسانہ لکھا ہے، اس افسانے میں رتن سنگھ نے ایک ریل کا سفر دکھایا

ہے۔ ریل اسٹیشن چھوڑنے والی ہے اور ایک اجنبی شخص ہیرو کے ہاتھ میں بند لفافہ یہ کہہ کر پکڑا دیتا ہے کہ یہ ایک بہت ضروری خط ہے اور منزل مقصود پر پہنچ کر وہ ایک ایسے شخص تک پہنچا دے جو اس خط کا منتظر ہوگا۔ ریل کے سفر کے دوران ہیرو کے ذہن میں طرح طرح کے وسوسے پیدا ہوتے ہیں۔ اسے شک ہونے لگتا ہے کہ کہیں اس لفافے کے اندر کوئی ٹائم بم نہ چھپا ہو۔ اس لیے وہ اس لفافے کو کبھی یہاں چھپاتا ہے، کبھی وہاں۔ غرض کہ عجیب ذہنی کش مکش اور اضطراب کے عالم میں اس کی رات گزرتی ہے۔ اسے اس وقت چین آتا ہے جب وہ اس خط کو مکتوب علیہ کے پاس پہنچانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ رتن سنگھ نے ہیرو کی نفسیاتی کش مکش کو جس خوبی سے اجاگر کیا ہے، وہ انہیں کا حصہ ہے۔ ان کا یہ افسانہ دہشت پسندی کے خلاف صدائے احتجاج کا درجہ رکھتا ہے، کیونکہ یہ دہشت پسندی ہی تو ہے جو بے قصور عوام کی پریشان حالی اور آشفتہ مزاجی کا باعث بنی ہوئی ہے۔ رتن سنگھ کے مذکورہ افسانے کے مقابلے میں قمر جمالی کے ''اگنی پرویش'' کا کنوس ان معنی میں وسیع تر ہے کہ اس میں دہشت پسندوں کے سماجی پس منظر اور ذہنی عوامل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دنیا میں کون ہے جسے اپنی زندگی عزیز نہیں ہوتی؟ ہر شخص (چاہے وہ کسی بھی مذہب، ملک یا رنگ و نسل سے تعلق رکھتا ہو) یہ جانتا ہے کہ کشت و خوں ایک عظیم گناہ ہے۔ اس کے باوجود وہ اپنی زندگی کی پرواہ کئے بغیر اپنے ضمیر کو کچل کر کشت و خوں کا مرتکب کیوں ہوتا ہے؟ وہ کون سے ذہنی عوامل ہیں جو اسے ایسا کرنے پر مجبور کرتے ہیں؟ جہاں تک مجرمانہ نفسیات (Criminal psychology) کا تعلق ہے، مجرم جرم کی دلدل میں اس قدر پھنسا ہوا ہوتا ہے کہ وہ خود کو اس سے نکالنے کا طریقہ ڈھونڈ نہیں پاتا اور وہ اس دلدل میں مسلسل دھنستا ہی جاتا ہے۔ مگر جو لوگ دہشت پسند تنظیم سے وابستہ ہوتے ہیں ان لوگوں کی نفسیات کچھ اور ہوتی ہے۔ وہ اپنی تنظیم کو اپنی ذات سے عظیم تر تصور کرتے ہیں اور اس تنظیم کے مقصد کے لئے ''شریر اور آتما'' دونوں کو قربان کرنے پر تیار ہو جاتے ہیں۔ ویسے کسی تنظیم سے وابستگی کا عمل بھی زندگی کے بہت سے حادثات و واردات کا نتیجہ ہوتا ہے۔ قمر جمالی نے ان تمام عوامل کو فنکارانہ انداز میں ابھارنے کی بڑی کامیاب کوشش کی ہے۔ امو کٹی (ہیروئن) کی ماں کے انتقال کے بعد اس کا باپ (اپا) دہشت پسند گروہ میں شامل ہو جاتا ہے، ممکن ہے اپا کا اس گروہ میں شامل ہونا اس کربِ تنہائی کو فراموش کرنے کی غرض سے ہو جو اس کی بیوی کے انتقال کی وجہ سے اس

کے دل میں پیدا ہوا تھا۔ اموکٹی نے ایک روز دیکھا کہ اس کا باپ گھر بند کر کے کسی عورت کے جسم کے خفیہ حصے میں نقش کر رہا ہے۔ اس سے اموکٹی چراغ پا ہو کر باپ کو قتل کر دیتی ہے۔ لیکن وہ عورت جو اسی تنظیم سے تعلق رکھتی ہے، اموکٹی کی غلط فہمی کو ان الفاظ میں دور کرتی ہے ”میں تو بس ایک شریر ہوں۔ آتما تو میں نے کبھی کے تنظیم کے نام کر دی۔ اب تم ہی سمجھو آتما کے بغیر شریر کی شناخت ہی کیا؟ تم اس شریر کے گندہ ہونے کی بات کرتی ہو۔ اس ایک شریر کی بات ہی کیا۔ اگر مجھے ایسے ہزار شریر ملیں تب بھی میں وہ سارے کے سارے اس تنظیم کے نام کر دوں“۔ دراصل اس عورت کے جسم کے خفیہ حصے میں کچھ منقش کیا جا رہا تھا جو خبر رسانی کے لیے بہت ضروری تھا۔ بالآخر اموکٹی بھی اس تنظیم کی ایک فعال کارکن بن جاتی ہے۔ منتری مہودے کو ایک دھماکے کے ساتھ ہلاک کرتے ہی خود اس کے اپنے شریر کا اگنی پرویش ہو جاتا ہے۔ پورے افسانے میں اموکٹی کی ذہنی کش مکش کی عکاسی ہی سب سے زیادہ اہم ہے جو قدم قدم پر ہماری توجہ اپنی جانب کھینچتی ہے۔ خصوصاً اس افسانے کا اختتام نہایت ڈرامائی انداز میں ہوتا ہے جب اموکٹی گننے لگتی ہے ”پانچ۔ چار، تین۔ دو“ قمر جمالی کے الفاظ ملاحظہ فرمایئے ”آخری گنتی۔ ایک اس نے حلق پھاڑ کر کہا اور بجلی کے جھماکے کی طرح انسانوں کے نرغے سے باہر ہو گئی۔ ہجوم سے دور ایک زوردار دھماکہ ہوا۔ پھر۔ شریر کا اگنی پرویش“۔ یہاں افسانہ نگار نے افسانے کو عروج تک پہنچا کر اس کا اختتام بھی کر دیا ہے۔ اس سے قاری دیر تک سوچ کے عالم میں غرق ہو جاتا ہے۔ غالباً یہی بات افسانہ نگار کی کامیابی کی روشن دلیل ہے۔

”اگنی پرویش“ کی طرح ”۔۔۔ اور پھانسی دے دی گئی“ کو بھی بلراج ورما صحافتی ادب کی عمدہ مثال قرار دیں گے۔ لیکن اس افسانے کو بھی میں کامیاب نفسیاتی افسانوں کے ذیل میں رکھتا ہوں۔ پورا افسانہ ٹیلی پیتھی (Telepathy) کے اصول پر مبنی ہے۔ ادھر بھٹو کو پھانسی کی سزا دی جاتی ہے اور ادھر خواب گاہ میں افسانہ نگار کا دل بے چین ہو اٹھتا ہے۔ ہوا کے جھونکوں میں بسی رات کی رانی کی خوشبو افسانہ نگار کو کسی لاش کے کفن سے اٹھنے والی کافور کی بو معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے دن بھٹو کے پھانسی کی خبر سے افسانہ نگار پر بار بار بے ہوشی کا دورہ پڑتا ہے۔ یہ تشنجی کیفیت ان الفاظ سے مترشح ہے ’ہاں ہاں (پھانسی) دے دی گئی۔ یہ سچ کہتا ہے۔ میں نے خود دیکھا ہے۔ رات کے ڈھائی بجے میں وہاں موجود تھی“۔ جب لوگ پوچھتے ہیں کہ بھٹو سے افسانہ نگار کیا کیا رشتہ تھا، وہ کہتی

ہیں ''ہاں۔ کیا رشتہ تھا۔ کیا یہ سب نہیں جانتے کہ دنیا کے پہلے انسان حضرتِ آدم سے ابھی تک ہمارا رشتہ قائم ہے اور قیامت تک قائم رہے گا۔ مجھے لگا دنیا کے سبھی لوگ ایک جیسے ہیں۔۔۔ اور اگر سبھی ایک جیسے ہیں تو میں ہی الگ کیوں؟ دراصل درد وغم کے رشتے ایسے ہیں کہ ان کے ذریعہ دنیا کے سارے لوگ ایک ہی کڑی میں پروئے جاسکتے ہیں۔ اسی خیال کو ارضِ دکن کے مشہور شاعر خورشید احمد جامی نے ان الفاظ میں بیان کیا تھا:۔

بڑے عجیب ہیں یہ درد وغم کے رشتے بھی
کہ جس کو دیکھیے اپنا دکھائی دیتا ہے

دوسروں کے درد وغم کو بانٹ لینا ہی ایک سچے فنکار کی پہچان ہوتا ہے اور قمر جمالی اس کسوٹی پر پوری اترتی ہیں۔

افسانہ ''کفن'' درد وغم میں ڈوبا ہوا ایک افسانہ ہے جس پر ٹیگور کے افسانوں کا گمان ہونے لگتا ہے۔ یہ دراصل مرتبان بیچنے والی ایک خانہ بدوش عورت کی داستان ہے۔ مسلسل بارش کی وجہ سے شہر کا سارا کاروبار بند ہے۔ اس کا چھوٹا لڑکا بخار سے تپ رہا ہے۔ وہ عورت مشکل سے چند مرتبان بیچتی ہے۔ حاصل شدہ رقم میں سے کچھ حصہ شوہر سے چھپا کر اپنی مٹھی میں اس لیے بند کر لیتی ہے کہ اپنے بچے کا علاج کرا سکے۔ لیکن اس اثناء میں وہ لڑکا بے چارہ مرجاتا ہے۔ باپ اس کی تجہیز و تکفین کے لیے پریشان رہتا ہے۔ ماں کی چھپائی ہوئی رقم بچے کی تجہیز و تکفین کے کام آتی ہے۔ پورا افسانہ ''ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا'' کی تفسیر معلوم ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے ''شبیہہ'' کے دور میں قمر جمالی ایک ہی سمت میں چل نکلی تھیں، لیکن ''سبوچہ'' تک پہنچتے پہنچتے وہ زندگی کو مختلف زاویوں سے دیکھنے لگی ہیں۔ اس طرح ان کی افسانہ نگاری میں کئی نئے ابعاد کا اضافہ ہوا ہے۔ اس اثناء میں انہوں نے ٹکنک کے بھی کئی تجربے انجام دیے ہیں۔ مثلاً ''شبیہہ'' کے دور میں اکثر نقادوں نے تجریدیت سے انحراف کرنے کی وجہ سے کھل کر ان کی داد دی تھی۔ لیکن ''سبوچہ'' کے دور میں خود انہوں نے اپنا سابق رویہ بدلا ہے۔ اب وہ تجریدیت سے قریب تر ہونے لگی ہیں۔ مگر ان کی تجریدیت قاری کے ذہن میں گورکھ دھندا بن کر نہیں ابھرتی۔ بلکہ ترسیل وابلاغ کا حق ادا کرتے ہوئے قاری کی دلچسپی کو آخری وقت تک برقرار

رکھنے میں کامیاب ثابت ہوتی ہے، مثلاً ''رام لالے'' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں پراسرار فضا پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ پراسراریت اس افسانے کو فوق الواقعیت (Sur-Realism) کی ٹکنک سے ہم کنار کر دیتی ہے۔ ایک شخص اپنے ناخن سے اپنی پیشانی کو نوچ کر لہولہان کر دیتا ہے۔ دوسرا شخص اسے اس کام سے روکتا ہے۔ لوگ ان دونوں کو جیل میں مقید کرتے ہیں۔ لیکن جیل سے وہ لوگ جنگل کی جانب بھاگ نکلتے ہیں۔ ایک کے سر میں چوٹی اُگ آتی ہے وہ شخص رام لالے کہلاتا ہے اور دوسرا شخص لالہ دین۔ اس جنگل میں وہ لوگ ایک چبوترے کے پاس پہنچتے ہیں اور وہیں قیام کرتے ہیں۔ ایک دن یہ چبوترا دو نصف دائروں میں شق ہو جاتا ہے اور بیچ میں راستہ بن جاتا ہے۔ چبوترے کے دونوں الگ الگ حصوں میں یہ دونوں بیٹھے رہتے ہیں۔ دونوں کے درمیان فاصلہ زیادہ دنوں تک برقرار نہیں رہتا۔ یہ دونوں مل کر جنگل میں ایک سائبان بناتے ہیں۔ پہاڑ میں جب آگ لگتی ہے تو بے شمار لوگ اس سائبان کے نیچے پناہ گزیں ہوتے ہیں۔ لیکن رام لالے اور لالہ دین ہوا میں تحلیل ہو کر تماشہ دیکھنے لگتے ہیں۔ مجمع بائیں بازو اور دائیں بازو اس طرح دو گروہوں میں بٹ جاتا ہے۔ بائیں بازو کے لوگ کہتے ہیں کہ ایشور نے سمادھی لی ہے۔ دائیں بازو کے کہتے ہیں کہ لالہ دین اسلام پر تھا۔ اس طرح لوگ آپس میں جھگڑنے اور مرنے لگتے ہیں۔ کئی روز گزرنے کے بعد یہ لوگ ابدی نیند سے جاگتے ہیں۔ ایک دوسرے کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اپنی اپنی راہ میں بھاگ نکلتے ہیں۔ یہ دیکھ کر رام لالے اور لالہ دین گپھاؤں سے اپنے شریر کو اٹھائے اپنی اپنی راہ لیتے ہیں۔ ان میں سے ایک کہتا ہے ''اب لوگ اخبار نہیں پڑھتے محسوس کر لیتے ہیں اور تاریخیں لکھی نہیں جاتیں آپ بن جاتی ہیں۔ اب لوگوں کو کوئی فرق نہیں پڑتا کہ وہ رام ہیں یا لالہ دین۔ چترائی (چالاکی) کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے۔ اب تو سبھی رام ہیں اور سبھی رحیم۔ اب میں نے بھی اپنا اصلی روپ دھارن کر لیا ہے۔ چرنجیوی (یعنی زندۂ جاوید)۔ اس افسانے میں قمر جمالی نے علامتی انداز میں پورے ہندوستان کی ثقافتی تاریخ کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے نیز فرقہ وارانہ تصادم و ہم آہنگی کے عمل وردعمل کو بڑے فن کارانہ انداز میں اجاگر کیا ہے۔ اساطیر کی تعمیرِ ثانی کے بجائے انہوں نے اساطیر خلق کیے ہیں۔ اس اعتبار سے قرۃ العین حیدر کے بعد کوئی دوسرا افسانہ نگار قمر جمالی کا ثانی نظر نہیں آتا۔

کہانی ’’جئے بھوانی‘‘ مزدور لیڈر اور بھوک کے درمیان مکالمے پر مبنی ہے۔ اس افسانے میں ٹکنک کا انوکھا پن قاری کو بے حد متاثر کرتا ہے۔ اس میں جہاں بھوک کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے، وہیں شروع سے اخیر تک طنز کا ہلکا سا عنصر بھی موجِ تہہ نشیں کی طرح کارفرما نظر آتا ہے۔ بھوانی شنکر ایک مزدور لیڈر ہے جو انتظامیہ کے خلاف لڑ رہا ہے۔ بھوک کے الفاظ یہ ہیں، ’’مان گئی اس بستی کے مکینوں کو۔ پچھلے دس دن سے مجھے مہمان کیے ہوئے ہیں مگر کیا مجال جو ذرا ان کے ماتھے پر شکن آئی ہو۔‘‘ اس کے بعد قمر جمالی مختلف اقسام کی بھوک کا ذکر کرتی ہیں جن میں جنسی بھوک بھی شامل ہے۔ مصنفہ کا خیال ہے کہ تمام کاروبارِ حیات کے پسِ پردہ بھوک پر قابو پانے کا جذبہ ہی کارفرما ہوتا ہے۔ بھوک کی تقریر کا آخری حصہ ملاحظہ فرمائیے ’’تم نے کیپٹلزم کے خلاف مارکسزم کی تھیوری کو اپنایا ہوا ہے۔ مارکس کی تھیوری کو تم کیا خاک سمجھو گے جب کہ تمہیں انسان کی بقا اور ارتقاء کا ادراک ہی نہیں ہے؟ مجھ پر قابو پانے کا چکر تمہیں انسان بھی رہنے نہیں دے گا۔ بلکہ تنزل کی طرف پیچھے دھکیل دے گا اور جسم کا یہ رہا سہا لباس نچوا کر تمہارے ہاتھ میں کمنڈل تھما دے گا۔‘‘ اسرار و معانی سے پُر یہ تقریر سن کر بھوانی شنکر کا سر چکرانے لگتا ہے اور وہ درگا ماں کے قدموں پر گر پڑتا ہے۔ بھبوت کو ماتھے پر لگا کر چلا اٹھتا ہے ’’جئے بھوانی‘‘۔ اس کے بعد مزدوروں کی تالیوں سے پنڈال گونج اٹھتا ہے۔ اس افسانے کی بنت میں مادہ پرستی اور اعلیٰ انسانی اقدار نیز تخلیقیت اور ردِ تخلیقیت کے تصادم کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ٹکنک کے اعتبار سے ’’مجسمہ‘‘ ایک ایسا منفرد افسانہ ہے جسے میں جدید افسانوی ادب میں ایک قابل قدر اضافہ تصور کرتا ہوں۔ پورا افسانہ ایک مجسمہ ساز کے ساتھ شہلا نامی ایک عورت کے مکالمے پر مبنی ہے۔ شہلا کی ماں کینسر کی مریضہ ہے اور اس کی خواہش ہے کہ شہلا کے بھائی کا ایک فرضی مجسمہ تیار ہو (کیونکہ شہلا کا کوئی بھائی نہیں ہے)۔ ماں کو یہ وہم ہو گیا ہے کہ شہلا کے بھائی کا مجسمہ مکمل ہو جائے تو بیٹی کی شادی اس کے منگیتر اشفاق سے ہو سکتی ہے۔ شہلا کی یہ دلی خواہش ہے کہ خود اس کی طرح اس کے بھائی کی ٹھڈی پر بھی ایک کالا تل ہو۔ لیکن بد قسمتی سے وہ مجسمہ پایۂ تکمیل کو نہیں پہنچتا۔ اشفاق ایک شادی شدہ عورت کے چکر میں پڑ جاتا ہے اور شہلا کی ماں اس دنیا سے چل بستی ہے۔ ماں کے اچانک انتقال کی وجہ سے شہلا کی تمام آرزوؤں پر پانی پھر جاتا ہے۔ ان جملوں میں کس قدر درد و کرب کا طوفان پوشیدہ ہے، ملاحظہ فرمائیے:۔ ’’مرتے دم تک

انہیں یہی محرومی ستاتی رہی کہ میرے ہاتھ پیلے نہ ہو سکے۔ وہ تو خود سے پیلے نہ ہو سکے۔ مگر جب ماں جانے لگیں تو میں نے خود اپنے ہاتھوں کو ہلدی میں ڈبو دیا۔ اور کیا کرتی؟'' اب شہلا کو اپنے بھائی کے مجسمے کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ مگر وہ فنکار چند دنوں میں ایک اور مجسمہ بنا دیتا ہے جس کا نچلا حصہ مرد کا ہوتا ہے (یعنی اس کا اپنا) اور اوپر کا حصہ عورت (شہلا کا)۔ افسانے کا اختتام یوں ہوتا ہے ''یہ تھا مجسمہ شہلا کا مجسمہ!! ایک عورت کے ناتمام وجود کا مجسمہ''۔ پورے افسانے میں کئی نفسیاتی گرہیں ہیں۔ لڑکے کا چہرہ دیکھنے کی ماں کی خواہش، بھائی کی شکل دیکھنے کی بہن کی خواہش، بوڑھیوں کی توہم پرستی کہ لڑکا نہ ہو تو لڑکی ہاتھ پیلے نہیں ہو سکتے۔ ان امام نفسیاتی کیفیتوں کی خوبصورت عکاسی اس افسانے میں ملتی ہے۔ فنکار نے ایسا مجسمہ کیوں بنایا جس کا اوپری حصہ شہلا ہے اور نچلا حصہ خود فنکار ہے۔ یہ ایک ایسی گتھی ہے جسے سلجھانے کا کام قمر جمالی نے قارئین کے لیے چھوڑ دیا ہے۔ ممکن ہے شہلا کے لیے خود مجسمہ ساز کی کوئی کمزوری پیدا ہو گئی ہو۔ مجسمے کی ایسی شکل جس کا اوپری حصہ عورت کا ہو اور نچلا حصہ مرد کا، ہمیں اجتماعی لاشعور کا سمندر کھنگالنے پر مجبور کر دیتی ہے جس کا تعلق دیومالائی داستانوں سے جا ملتا ہے۔

موضوع ''تکنک'' تار و پود اور ہیئت کے علاوہ ہمیں قمر جمالی کے لسانی اسلوب میں بھی کافی تبدیلی محسوس ہوتی ہے۔ ''شبیہہ'' کے دور میں فارسی آمیز ترکیبیں قمر جمالی کو زیادہ مرغوب تھیں جیسا کہ انہوں نے خود اعتراف کیا ہے ''اس کی آنکھیں آنسوؤں سے لبریز تھیں اور قریب تھا کہ وہ رو پڑتی، ایسا کہنے کی بجائے مجھے یوں کہنا بہت اچھا لگتا ہے، ''ایک تلاطم تھا پسِ مژگاں جو بند ضبط توڑنے کے لیے بے چین تھا۔'' (شبیہہ۔ صفحہ ۳۱)۔ لیکن ''سبوچہ'' کے دور میں انہوں نے صاف ستھرے، عام فہم اور راست اندازِ بیان کو اپنایا ہے اور جگہ جگہ ہندی الفاظ کا بھی بے تکلفانہ استعمال کیا ہے۔ میری رائے میں افسانے کی مجموعی فضا خود اپنا لسانی اسلوب ڈھونڈ نکالتی ہے۔ اس اعتبار سے قمر جمالی کا پہلا اسلوب بھی کامیاب تھا اور مابعد والا اسلوب بھی کامیاب ہے، کیونکہ تصنع کا شائبہ نہ پہلے ہوتا تھا نہ اب ہوتا ہے۔ البتہ ان کے افسانوں میں فلسفیانہ بیان اب نسبتاً کم ہو گیا ہے۔ یہ فلسفیانہ انداز جو ٹیگور اور کرشن چندر سے ہوتا ہوا قمر جمالی تک پہنچا تھا، اسے میری رائے میں جاری رہنا چاہیے۔ ''شبیہہ'' کے دور میں راج بہادر گوڑ نے اس امر کی جانب اشارہ کیا تھا کہ قمر کے بیشتر

افسانوں میں ''بارش'' سے لگاؤ پایا جاتا ہے، لیکن سبوچہ'' میں شامل شدہ افسانوں میں ''کفن'' کے سوا کہیں اور بارش کا ذکر نہیں آتا۔ اس لحاظ سے بھی قمر جمالی کے ذہنی رویہ میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ البتہ اس تبدیلی کے نفسیاتی پس منظر پر روشنی ڈالنا فی الوقت ہمارے لیے ممکن نہیں۔

جدید افسانہ نگاروں کے علامتی اندازِ بیان کے خلاف تبصرہ کرتے ہوئے اقبال متین نے فرمایا تھا ''علامت جو ادب میں اظہار کا ایک معتبر وسیلہ ہے آج اس نے سب سے زیادہ نقصان کہانی کو پہنچایا ہے اور علامت کی اسی بازی گری کے نام پر کہانی خود کہانی کو ڈھونڈنے نکل پڑی ہے۔ وہ سب کچھ ادب کا مقدر ہے جو ادب نہیں ہے۔'' لیکن قمر جمالی نے ''سبوچہ'' کے دور میں رام لالے، مجسمہ، جئے بھوانی، جیسے افسانے لکھ کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ علامت کو بھی برت سکتی ہیں، لیکن بہ رنگِ دیگر۔ وہ علامتی افسانے لکھنے کی بھی قدرت رکھتی ہیں، لیکن مروجہ علامتی افسانوں کے تمام عیوب سے پاک۔

قمر جمالی جدید تر نسل کی ایک ایسی ہونہار افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں عصری آگہی کی ضیاء باری، شخصی اور اجتماعی لاشعور کی باز آفرینی نیز نفسیاتی کش مکش کی رنگ آمیزی بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے۔ وہ ایک ایسا حساس اور دردمند دل رکھتی ہیں جو ایک ادنیٰ شیشے کی صدائے شکست سے بھی تڑپ اٹھتا ہے۔ نئی نئی ٹکنک کا تجربہ اور کرداروں کی مناسبت سے منفرد اسلوب کا برمحل انتخاب انہیں تجرباتی فنکاروں کی صفِ اول میں لا کھڑا کر دیتا ہے۔ غرض کہ قمر جمالی کے یہاں فکر و فن کا بے مثال توازن انہیں دیگر ہم عصروں سے ممتاز و ممیز ہی نہیں کرتا بلکہ اس عہد کے سب سے اہم فنکاروں میں شمار کیے جانے کا جواز فراہم کرتا ہے۔ میری رائے میں، جب جدید تر نسل کے ان افسانہ نگاروں کی تاریخ لکھی جائے گی جنہوں نے آٹھویں دہائی میں افسانہ نگاری کو زوال آمادہ ہونے سے بچا لیا تو اس میں قمر جمالی کا نام جلی حروف میں لکھا جائے گا۔

لفظوں کا آسمان

(کرامت علی کرامت)

یہ کتاب میری (یعنی کرامت علی کرامت کی) چھ سال کی مسلسل کاوشوں کا نتیجہ ہے۔ اس کے لئے نہ جانے کتنے تخلیقی کرب کے تپتے ہوئے ریگزاروں سے گزرنا پڑا، نہ جانے کتنی بار سیتا

کانت مہا پاتر سے ان نظموں کے بارے میں تبادلۂ خیال کرنا پڑا اور خود ان کے مشوروں پر کتنی بار اِن پر نظرِ ثانی کرنی پڑی۔ اس سعیٔ مسلسل کے نتیجے پر جو ''گنجینۂ معانی کا طلسم'' ہاتھ آیا، وہ آج آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ یہ امر بذاتِ خود میرے لیے باعثِ مسرّت ہے کہ اِن اُردو ترجموں کو سیتا کانت مہا پاتر اپنی طبعزاد اُڑیا نظموں کے برابر اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں چاہے طبعزاد نظمیں ہوں یا اُن کے تراجم، یہ سب اسی وینا پانی (سرسوتی) کی وینا کے مختلف سُر ہیں، زبانوں کا مصنوعی فرق اُن سروں کی دلآویزی کو مجروح نہیں کرسکتا۔

ترجمے کی افادیت کے سبھی قائل ہیں۔ جہاں اس سے تہذیب وثقافت کے کاروان میں ربطِ باہم پیدا ہوتا ہے، وہیں ایک دوسرے کے اثر سے غور وفکر کے نئے دریچے بھی وَا ہوتے ہیں اور اس طرح علم وادب کا قافلہ ارتقاء کے زینے طے کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ اگر مقدس کتابوں کے ترجمے ہم تک نہ پہنچتے، یا ارسطو، فیثا غورث اور محمد ابن موسیٰ الخوارزمی سے لے کر موجودہ سائنسی دور تک علوم وفنون کی مختلف کتابیں ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل نہ ہوئی ہوتیں، تو انسانی تہذیب وتمدن غالباً آج تک نیم وحشی سطح سے آگے نہ بڑھتا اور شاید موجودہ صدی کا یہ ''علمی دھماکہ'' بھی ممکن نہ ہوتا۔

مختلف اصناف کے ترجموں کے تقاضے جُدا جُدا ہیں اور میری رائے میں، ترجمہ کرتے وقت ان تقاضوں کو مدّ نظر رکھنا بہت ضروری ہے۔ مثلاً قرآن ایک مذہبی کتاب ہے، اس کے ہر لفظ کے ساتھ دنیا کی بڑی آبادی کے بنیادی عقائد وابستہ ہیں۔ لہٰذا قرآن کے ترجمے کا تقاضا یہ ہے کہ مترجم اس میں کہیں ایک لفظ کی بھی کمی بیشی نہ کرے۔ ترسیل کی سہولت کے لیے مترجم اگر اپنے طور پر کچھ اضافہ کرنا چاہے گا تو اسے قوسین کے درمیان ہی رکھنا ہوگا (جیسے ڈپٹی نذیر احمد نے کیا ہے)۔ سائنسی اور علمی کتابوں کے ترجمے کا تقاضا یہ ہے کہ اصطلاحات کا استعمال صحیح اور مناسب ہو اور اس میں کہیں بھی ذو معنویت کا پہلو نہ نکلے۔ الفاظ کے اس نوعیت کے مناسب استعمال کو رچرڈس نے ''زبان کا سائنسی استعمال'' قرار دیا ہے۔ لیکن شعروادب کی بات اور ہے، کیونکہ اس میں ''زبان کا جذبات انگیز استعمال'' ہوتا ہے۔ شاعری میں خاص طور پر زبان کا جذبات انگیز استعمال اپنے عروج پر ہوتا ہے۔ اس لیے اس قسم کی زبان کا ترجمہ ایک دقّت طلب مرحلہ ہے۔ علاوہ ازیں شاعری کے

ترجمے کے دوران دو الگ الگ تہذیبی اور ثقافتی سیاق کو ایک دوسرے سے قریب تر کردیا جاتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ اور بھی مشکل اَمر ہے۔ شاعری کا سب سے اہم مقصد ہے، جمالیاتی نشاط عطا کرنا، جس کے لیے الفاظ کی داخلی اور خارجی موسیقی کی اہمیت یکساں طور پر مسلّم ہے۔ موسیقی کی ان دونوں شکلوں کا ایک زبان سے دوسری زبان میں بیک وقت منتقل ہونا دشوار ہے۔ پھر بھی شعر کے ترجمے میں اس بات کی کوشش ہونی چاہیے کہ دونوں زبانوں کے قاری کو جو جمالیاتی نشاط ملتی ہے، اس میں بڑی حد تک قُرب و مماثلت ہو۔ شاعری کے لیے تشبیہات و استعارات کے علاوہ تلمیحات اور علامتیں اساسی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس سے میری رائے میں مترجم کو کوئی حق نہیں پہنچتا کہ وہ تشبیہوں، استعاروں، تلمیحوں اور علامتوں میں کچھ ردّو بدل یا ترمیم و اضافہ کرے، ورنہ شاعری کا اصلی ہیولیٰ ہی بدل کر رہ جائے گا۔ میں نے زیرِ نظر ترجموں میں اسی اصول کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے حتی الوسع تشبیہوں، استعاروں، تلمیحوں اور علامتوں کی پاکیزگی کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں اس امر کا ذکر نامناسب نہیں ہوگا کہ اگر محض تشبیہوں، استعاروں وغیرہ ہی کا نام شاعری ہوتا تو شاید ترجمے میں مجھے زیادہ دشواری نہ ہوتی کیونکہ ان چیزوں کا اظہار نثری نظم کی شکل میں بھی ہوسکتا تھا اور نثری نظموں کی شکل میں ترجمہ کرنے میں شاید زیادہ وقت بھی صرف نہ ہوتا۔ دراصل میں نے ''شاعری'' کا ترجمہ ''شاعری'' میں کرنے کی کوشش کی ہے، تا کہ ''قندِ مکرر'' کا لطف آجائے۔ میرے نزدیک شاعری محض خیال نہیں بلکہ اسلوب بھی ہے، محض جذبہ نہیں، بلکہ جذبے کا سلیقہ مندانہ اظہار بھی ہے، محض الفاظ کی معنویت نہیں، الفاظ کا عمدہ دروبست بھی ہے۔ اسی لیے میں نے ان ترجموں میں تشبیہات و استعارات وغیرہ کے پہلو بہ پہلو سیتا کانت کے اسلوبِ شاعری کی دیگر خصوصیت کو بھی برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے تا کہ شاعری کے ترجمے کا حق ادا ہوسکے۔ مثلاً میں نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ ترجموں کے لیے اردو کے جن بحور و اوزان کا انتخاب ہو وہ اصل اُڑیا کے آہنگ سے قریب ہو۔ طویل مصرعوں کا طویل مصرعوں میں اور مختصر مصرعوں کا مختصر مصرعوں میں ترجمہ ہو۔ نظموں کے جن حصوں میں ردیف و قافیہ اور بحور و اوزان کا التزام ہو ان کے ترجموں میں بھی اسی قسم کا التزام ہو۔ میری حتی المقدور کوشش یہی رہی کہ ترجمہ اس عورت کی طرح نہ ہو جو یا تو صرف عفّت مآب ہوا کرتی ہے، یا صرف حسین، بلکہ اس پاکدامن حسینہ کی مانند ہو جس میں

مہر و خلوص بھی پایا جائے، اور حُسن و جمال بھی۔

ترجمے کے دوران مجھے کئی مقامات پر خاص قسم کی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا جن کی نشان دہی ضروری سمجھتا ہوں۔ سیتا کانت نے اُڑیا کے بعض ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن کے لئے مجھے مناسب الفاظ اُردو میں نہیں ملے، اس لیے انگریزی کا سہارا لینا پڑا۔ مثلاً تتلی کے لاروا کے لیے میں نے اُڑیا لفظ ’’ساں باڑوا‘‘ کا ترجمہ ’’کیٹر پلر‘‘ (Caterpiller) ہی کیا ہے (نظم ’’ آنے والے انسان‘‘)۔ اسی طرح میں نے لفظ landscape کے لیے ’’لینڈ اسکیپ‘‘ ہی کو مناسب سمجھا (’’شہر کی شام‘‘ اور ’’اسپتال میں موت‘‘)۔ بہت سے پھول، پودے اور پرندے ایسے تھے جن کی بابت مجھے اہلِ زبان سے مل کر باقاعدہ تحقیق کرنی پڑی کہ اردو میں ان کے حقیقی نام کیا ہیں۔ بعض الفاظ ایسے تھے جن کے لئے وضاحت سے کام لینے کی ضرورت پڑی۔ مثلاً اُبلے چاولوں کا نتھرا پانی (نظم ’’کسی شہر کے بارے میں‘‘) چاول ناپنے کا خالی پیمانہ (نظم ’’دن‘‘)۔ وغیرہ کچھ مقامی کھیل ہیں جن کو جوں کا توں چھوڑ دینا پڑا۔ مثلاً ’’بہو چوری‘‘، ’’شیر اور بکری کا کھیل‘‘ وغیرہ۔

بعض مقامات پر سیتا کانت نے علاقائی گیتوں کے آہنگ کو اپنے فن کے دامن میں جذب کرلیا ہے یا پھر عام بول چال کی زبان کو شاعرانہ انداز میں برتنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً لوک گیتوں کے آہنگ پر مبنی ایک پابند حصے کا یہ ترجمہ ملاحظہ فرمائیے:

اب آؤ گھاس کے پھول
آ کے بیٹھو میرے آنگن میں
تمہارے واسطے خونِ جگر
رکھا ہے برتن میں
تمہیں پینے کو دیں گے
گہرے اک تالاب کا پانی
تمہارے ساتھ ناچیں گے
خوشی بھی ہوگی لافانی

(’’گھاس کا پھول‘‘)

روزمرّہ کی زبان (خصوصاً بچوں کی زبان) پرمبنی یہ شعر ملاحظہ فرمائیے:

لا کے دو تم آم کچّا سا مجھے
لا کے دو آکاش کا چندا مجھے

(’’مونو کے لیے ایک نظم‘‘)

نظم ’’لفظوں کا آسمان‘‘ کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیے، جس کا مرکزی خیال سولہویں صدی کے ایک قدیم اُڑیا شاعر جگن ناتھ داس کی ایک طویل نظم سے ماخوذ ہے:

سیکڑوں آبگینوں میں دیکھو گے تم
وہی آسماں دیکھ پاؤ گے تم

جگن ناتھ داس کا پورا بند یہ ہے جس میں اُڑیا کا یہ قدیم شاعر علامتی انداز میں حیات و کائنات کا کتنا گہرا فلسفہ بیان کر گیا ہے:

> کئی آب گینوں کو دیکھیے، تو وہی ایک آسمان نظر آئے گا۔ ان آبگینوں کو ایک کر دیا جائے، تو اس میں وہی ایک آسمان منعکس ہوگا۔ آسمان میں کوئی تغیر پیدا نہیں ہوتا، حال آں کہ آبگینے ٹوٹتے اور بکھرتے رہتے ہیں۔

اُردو زبان کے مزاج کے پیشِ نظر مجھے مصنّف سے اجازت لے کر ایک آدھ لفظ کو بدلنے کی ضرورت پڑی۔ مثلاً نظم ’’خودشناسی‘‘ کا یہ مصرع لیجیے:

انحطاط آمیز سی اک مملکت کا بادشاہ

اصلی لفظ ’’سامراگیں‘‘ تھا جس کا ترجمہ ’’بادشاہ‘‘ کے بجائے ’’ملکہ‘‘ ہونا چاہیے تھا۔ لیکن چونکہ یہ لفظ ’’موسمِ سرما‘‘ کی علامت کی حیثیت سے آیا اور لفظ ’’موسم‘‘ اُردو میں مذکر ہے، اس لیے میں نے ’’ملکہ کی ’’بجائے ’’بادشاہ‘‘ ہی مناسب سمجھا۔ سیتاکانت مہاپاتر کی خواہش پر میں نے ان کی دو مشہور نظموں ’’جاراسورا کا گیت‘‘ اور ’’کبجا کے لیے ایک نظم‘‘ کا اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ ان میں شاعر نے اساطیر کی تعمیرِ نو کا تجربہ انجام دیا ہے۔ ان نظموں میں جن دیومالائی داستانوں کی طرف اشارہ ہے، وہ اردو کے عام قاری کے لئے اجنبی ہیں۔ لہٰذا قارئین کی سہولت کے لیے میں یہاں ان دیومالی داستانون پر ہلکی سی روشنی ڈالنا چاہتا ہوں۔ نظم ’’جاراسوٗرا کا گیت‘‘ میں شاعر نے مہابھارت کی ایک

داستان کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ اصلی داستان یہ ہے کہ تریتا یگ میں شری رام چندر جی نے چُھپ کر مملکتِ ''کِس کندھیا'' کے راجا بالی کو تیر کا نشانہ بنایا تھا۔ بالی نے رام چندر جی سے پوچھا کہ اگر آپ کا مقصد مجھے مارنا ہی تھا تو چھپ کر تیر چلانے کی کیا ضرورت تھی؟ اس کے جواب میں رام چندر جی نے کہا کہ میں دواپر یگ میں شری کرشن کی شکل میں اور بالی جارا سوٗرا کی شکل میں دوبارہ جنم لیں گے، جب جارا سوٗرا اس کا بدلہ چکا دے گا۔ چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ دواپر یگ مین جارا سوٗرا کا تیر شری کرشن کے پیر میں لگنے سے کرشن جی کا انتقال ہو گیا۔ پوری نظم جارا سوٗرا کی خود کلامی پر مبنی ہے۔ اس نظم کا ہیرو دراصل موجودہ صدی کا بے سہارا آدمی (عام آدمی) ہے جو مافوق الفطرت ہستی کی تہ تک پہنچنے میں اسے کوئی دلچسپی نہیں۔ نظم میں خدا سے عام آدمی کے ابھیمان کا جو پہلو نمایاں ہوتا ہے، اس نے اس نظم کو شعری نکھار عطا کیا ہے۔

''کُبجا کے لیے اک نظم'' میں کبجا کا تعلق مہا بھارت کے ایک نسوانی کردار سے ہے۔ کُبجا اک کریہہ المنظر اور کُبڑی عورت ہے جو کنس جیسے ظالم اور جابر بادشاہ کی خدمت کرنے اور روزانہ اُسے صندل اور خوشبو لگانے کا فرض انجام دیتی ہے۔ جب متھرا کی راہوں سے شری کرشن جی کا گزر ہوتا ہے، تو وہ اس کی بدصورتی کو خوبصورتی سے بدل ہیں۔ اس نظم میں شاعر نے جانے پہچانے مِتھ اور آر کی ٹائپ کے تناظر میں جدید مسائل پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ پوری نظم قلبِ ماہیت کے دیو مالائی لمحے پر مبنی ہے، جس میں انسان زندگی کی نئی معنویت دریافت کرتا ہے اور عدمیت، کھوکھلے پن، بدہیئتی، موت اور تیرگی سے مسرّت و بہجت نیز زندگی کی تکمیل کی طرف جست لگاتا ہے۔ دراصل سیتا کانت مہاپاتر کی تمام شاعری زندگی، موت، محبت اور وقت جیسے موضوعات کے محور پہ گردش کرتی ہے۔ موصوف ایک مفکر کا ذہن بھی رکھتے ہیں اور ایک شاعر کا دل بھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری شاخِ فن کے اس بلند مقام پر اپنا آشیانہ تعمیر کرتی ہے جس کی بنا فکر اور جذبے کی آمیزش سے مستحکم ہو۔

سیتا کانت مہاپاتر نے اپنی اُڑیا نظموں میں روزمرہ کے بہت سے ''غیر شاعرانہ'' الفاظ کا ''شاعرانہ'' استعمال کیا ہے۔ میری دانست میں اُردو شاعری ان الفاظ کے صحیح ذائقے سے ہنوز آشنا نہیں ہوئی۔ اس لئے امید ہے کہ زیرِ نظر ترجموں سے اردو شاعری (خصوصاً جدید شاعری) کے

ذخیرۂ الفاظ میں یقیناً معتد بہ اضافہ ہوگا۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

کیٹر پلر، کھڑاؤں، کافی (بہ معنی مشروب)، سڑک کا گڑھا، دانتوں کی ریخیں، رسّی پہ سوکھتے دھوبی کے کپڑے، اَن جُتی سی مٹی، کیکڑا، آسٹرے کی تیلیاں، سلٹ، کھڑیا، ناک کا بلغم، ابلے چاول کا نتھرا پانی، ایل ایس ڈی، ناپم بم، جراحی کا بکس، کینسر، تار کا باڑا، سرنج، اسٹول، گوریا، ہار سنگار ہار کا پھول وغیرہ۔

موصوف نے اپنی شاعری میں بعض ایسی عجیب وغریب ترکیبیں بھی استعمال کی ہیں، جن سے نئے نئے استعارے اور ذہنی پیکر وجود میں آتے ہیں۔ مثلاً جامنی قدم، خامشی کی بھوری پرچھائیاں، نامرادی کی بانسری، چھم چھم کرتی عبیر کی دُھول، بیگنی گیت وغیرہ

سیتا کانت نے بہت سی ایسی نئی نئی ترکیبیں بصورتِ تمثیل استعمال کی ہیں، جن سے ان کی انفرادی ذہنیت اور فنی بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ مثلاً

> شمشان کے گیت کا استخواں میں تھرتھرانا، مٹیالے آکاش پر لاجوردی عمق کا چھینٹا مارنا، کبڑی روحوں کا صحرا کی سرحد پر آنا، اُگتے ہوئے لمحوں میں پیاس کی پرچھائیوں کا ہونا، تانبے کی طرح بے جسم شے کا جنسی تلذذ سے تھکے جسموں کو لے کر گندی سی نیند سونا، آنکھوں سے افق کی دوریوں کو پینا، سرابوں کو چبا کر جگالی کرنا، خلا کے پالنے میں سبز پتوں کا جُھولنا، خاکستر جیسی سمتوں میں نغمہ وموسیقی کے لُگّے کا گم ہونا وغیرہ۔

اخیر میں اس بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ میں نے ترجمے کے لیے سیتا کانت مہاپاتر کو کیوں منتخب کیا۔ سیتا کانت مہاپاتر محض میرے ہم عصر اور ہم سفر ہی نہیں، بلکہ میں شروع ہی سے ان کی شاعری کا مدّاح اور معترف رہا ہوں۔ ہر نقاد کے ذہن میں اس کا کوئی نہ کوئی پسندیدہ شاعر ہوتا ہے، جس کے ارد گرد وہ اپنی تنقید کے تانے بانے بُنتا ہے۔ سیتا کانت مہاپاتر میرے اسی قسم کے پسندیدہ شاعر ہیں۔ موصوف کے نزدیک "جدیدیت" محض مایوسی، بے یقینی، گم شدگی اور غیر محفوظیت جیسے رجحانات ہی کا نام نہیں، بلکہ تعمیرِ فردا کی تڑپ کا اظہار بھی ہے اور کھوئے ہوئے جمالیاتی اور تہذیبی اقدار کی بازیافت بھی، محض آئینۂ حیات کی شکست وریخت کا بیان ہی نہیں، بلکہ

فنِ شیشہ گری کا عمل بھی، موجودہ صدی کی بے چہرگی پر آنسو بہانا ہی نہیں، بلکہ بکھرے ہوئے چہروں کو صحیح وسالم بنانے کی فنکارانہ کوشش بھی۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ موصوف جدیدیت کو روایت سے انحراف نہیں بلکہ اس کی توسیع قرار دیتے ہیں۔ غالباً یہی سبب ہے کہ انہوں نے لکھا ہے:

’’آج جدید شاعری کے نام پر جو کچھ لکھا جا رہا ہے، وہ شاید اس سے قبل کی صدیوں میں بہتر طور پر لکھا جا چکا ہے۔ سارلا داس کی اُڑیا ’’مہابھارت‘‘، جگن ناتھ داسؔ کی ’’بھاگوت‘‘، نابینا قبائلی شاعر بھیم بھوئی کی نظمیں اور نارائن ابدھوت سوامی کی ’’رودر سُدھا ندھی‘‘ صدیوں کے بعد بھی مجھے جدید معلوم ہوتی ہیں اور میرے شخصی تجربات سے بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں‘‘۔ (ہمارے عہد کی شاعری)

سیتا کانت کا یہ نظریہ ان کی شاعری اور تنقید دونوں سے مترشح ہے۔ میں خود بھی اس میں سیتا کانت مہاپاتر کا ہم خیال ہوں اور اپنے تنقیدی مضامین میں یہی باتیں بار ہا دُہرا چکا ہوں۔ لہٰذا میرے ذہن میں ’’صالح اور صحت مند جدید شاعری‘‘ کا جو تصوّر ہے، اسے سمجھنے کے لیے اُن کی ان نظموں کا پڑھنا ضروری ہے۔ غرض کہ سیتا کانت مہاپاتر کی نظموں کے ان ترجموں سے اہلِ اُردو کو یہ بتانا مقصود ہے کہ جدید شاعری میں عقل وجذبہ، فکر وفن اور مثبت ومنفی اقدار کی ہم آہنگی نیز اپنی ذات میں ڈوب کر کل کائنات پر چھا جانے کی کیفیت کا شاعرانہ اظہار ’’بہ اندازِ دگر‘‘ بھی ہو سکتا ہے۔ توقع ہے کہ قارئینِ کرام ان ترجموں کو اسی نقطۂ نظر سے پڑھیں گے اور ان سے لُطف اندوز ہوں گے۔

ماہرِ اقبالیات: شیخ حبیب اللہ

(کرامت علی کرامتؔ)

اگر اردو ادب کی تاریخ سے میرؔ، غالب اور اقبالؔ یہ تین نام نکال دئے جائیں، تو اس میں اور کیا باقی رہ جائے گا؟ دوسری تمام علاقائی زبانوں کے مقابلے میں ان تین ناموں کی وجہ سے اردو زبان وادب کا وقار قائم ہے۔ اقبالؔ کو خود اپنے عرصۂ حیات میں جتنی مقبولیت ملی اور ان کا کلام قارئین کے دلوں کو جھنجھوڑتے ہوئے جس طرح ضرب المثل کا درجہ اختیار کر گیا، عالمی ادب میں اس کی مثالیں بہت کم نظر آتی ہیں۔ جس شخص کو جس قدر شہرت ومقبولیت حاصل ہوتی ہے، اُس شخص کی

اسی قدر مخالفت بھی ہونے لگتی ہے۔ لہٰذا اقبالؔ کے خلاف بھی طرح طرح کی الزام تراشی کی گئی۔ ان کو کبھی اسلامک فاسسٹ کہا گیا، تو کبھی ان کی زبان دانی پر سوال اٹھایا گیا اور بامحاورہ اردو کے استعمال کی بجائے انہیں پنجابی لب ولہجہ اُبھارنے کا قصوروار بتایا گیا۔ کبھی ان کی فکر ونظر کو باہمی تضاد کا مجموعہ قرار دیا گیا تو کبھی ان کی ذاتی طرزِ زندگی پر کیچڑ اُچھال کر ان کی کردار کشی کی کوشش کی گئی۔ کبھی یہ کہا گیا کہ عالمی ادب میں ان کا کوئی مقام نہیں تو کبھی ان پر مغربی مفکرین کا چربہ اُتارنے کا الزام لگایا گیا۔ بہرکیف یہ تو ایک ایسا سلسلہ ہے جو ہر ادب کے ہر بڑے ادیب کے ساتھ ہوتا ہے۔ لیکن کسی شاعر کی عظمت کی کسوٹی یہ ہے کہ اس کا کلام اپنے ہم عصرِ قارئین اور ان کے بعد آنے والی نسل کے دلوں میں کس حد تک گھر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ اس لئے ہمارے عظیم شاعر ہیں کہ رفتارِ زمانہ کے ساتھ ساتھ میریاتؔ، غالبیاتؔ اور اقبالیاتؔ میں مسلسل اضافہ ہو رہا ہے۔ ہر دور میں ان شعبوں کے ماہرین پیدا ہو رہے ہیں اور اپنی نئی فکر ونظر سے گلشنِ ادب کی ان شاخوں کو سرسبز وشاداب کرتے رہتے ہیں۔

صوبۂ اڑیسہ جیسے دور دراز علاقے میں بھی شیخ حبیب اللہ جیسا ماہرِ اقبالیات گزرا ہے جو محض عاشقِ اقبال ہی نہیں تھا بلکہ اس نے بعض ایسے منفرد زاویۂ نگاہ سے کلامِ اقبالؔ کو دوسرے ممتاز شاعروں کے ساتھ تقابلی مطالعہ بھی کیا ہے۔ جس کی وجہ سے وہ بیشتر ماہرینِ اقبالؔ کے درمیان یکہ وتنہا نظر آتا ہے۔ راقم الحروف کی نظروں سے اب تک اقبالیات پر مبنی جتنی کتابیں گزری ہیں، ان میں سے بیشتر کا دائرۂ مطالعہ اقبال کے صرف اردو کلام کا احاطہ کرتی ہیں، ان کی فارسی منظومات کا نہیں، حالانکہ اقبالؔ کے فکر وفلسفہ کا بیشتر حصہ موصوف کے فارسی کلام میں مضمر ہے۔ شیخ حبیب اللہ نے اقبالؔ کے اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں لکھے گیے کلام کو پیشِ نظر رکھ کر ان کی فکر ونظر کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس سے قارئینِ کرام کے ذہن میں عظمتِ اقبالؔ بخوبی مترشح ہوتی ہے۔

خود اقبالؔ نے اپنے متعدد اشعار میں لکھا ہے کہ وہ اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھتے۔ مثلاً فرماتے ہیں:

نغمہ کجا و من کجا سازِ سخن بہانہ ایست
سوے قطار می کشم ناقۂ بے زمام را

مطلب یہ کہ اقبالؔ روایتی انداز کے شاعر نہیں ہیں، بلکہ اپنے کلام کے ذریعہ قوم کو اعلیٰ مقصدِ حیات کا نیا پیغام دینا چاہتے ہیں۔ اس مقصد کے حصول کے لئے انہوں نے اپنا ایک نیا اسلوب بھی دریافت کیا ہے جو دوسرے شاعروں کے لئے ناقابلِ تقلید ہے۔ یوں تو کئی شعراء نے ان کے اسلوب کی تقلید کی کوشش کی لیکن وہ ناکامیاب رہے۔ بھلا وہ لوگ اقبالؔ جیسا فکر و فلسفہ کہاں سے لاتے؟ ترقی پسندوں سے لے جدیدیوں تک بہت کم شعراء ایسے ہیں جن کے یہاں فکر و فلسفہ کی متوازن آمیزش پائی جاتی ہو۔ مظہر امامؔ نے بجا فرمایا ہے کہ ’صرف منظر نگاری، پیکر تراشی، اسلوب کی تازگی اور بے ساختگی سے بڑی شاعری معروضِ وجود میں نہیں آسکتی۔ مشاہدہ، احساس اور جذبے کے ساتھ فکر و فلسفہ کی آمیزش بھی ضروری ہے۔ تمام اعلیٰ شاعری میں یہ اوصاف ملے جلے ہیں۔ آج کے بہت سے جدید شاعر اس نکتہ سے ناآشنا ہیں۔ وہ علم کے بغیر محض فکری طباعی کے سہارے شاعری کرتے ہیں، یہ شاعری ہمیں پسند بھی آسکتی ہے، کچھ اچھے شعر بھی مل سکتے ہیں، لیکن ایسی شاعری تاریخِ ادب کا حصہ نہیں بن سکتی۔‘‘

اقبالؔ کی تمام تر شاعری کو ’’مقصدی شاعری‘‘ کے ذیل میں رکھا نہیں جاسکتا۔ ان کی بہت سی نظمیں خالص شاعری (pure poetry) کی عمدہ مثالیں پیش کرتی ہیں جن میں وارداتِ قلبی کی خوبصورت عکاسی نظر آتی ہے۔ اس قسم کی شاعری میں ان کی سب سے بہتر نظم ’’والدہ مرحومہ کی یاد میں‘‘ ہے جسے امیرِ خسروؔ کی اس نظم کے مقابل میں رکھا جاسکتا ہے جو خسروؔ نے اپنی والدہ مرحومہ کے لئے کہی تھی۔ بہرکیف اقبالؔ کی مقصدی نظموں کی تعداد ان کی خالص شاعری پر مبنی نظموں کی تعداد سے کہیں زیادہ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دونوں طرح کی نظموں میں اقبال فنی لحاظ سے نقطۂ عروج پر نظر آتے ہیں س۔ شاید اسی لئے ملا طاہر غنی اقبالؔ سے مخاطب ہو کر فرماتے ہیں:

پردۂ نو از نوائے شاعری است
آنچہ گوئی ماورائے شاعری است

یعنی اقبالؔ کی شاعری دراصل ’’ماورائے شاعری‘‘ یعنی Meta-poetry ہے، محض شاعری نہیں۔

زیرِ نظر تصنیف میں شیخ حبیب اللہ کا موقف یہ ہے کہ اقبالؔ کا سارا فکر و فلسفہ قرآن مجید ہی سے ماخوذ ہے۔ اس پر کسی مغربی فلسفی یا مفکر کا کوئی اثر نہیں ہے۔ راقم الحروف کو حبیب اللہ کے اس

موقف سے اختلاف ہے۔ دراصل اقبالؔ ایک کثیر المطالعہ شاعر تھے اور انہوں نے مشرقی ادب کے جواہر پاروں کے علاوہ شیکسپیئر، شوپن ہار، نطشے، ٹالسٹائی، کال مارکس، ہیگل، آئن اسٹائین، برگساں، بائرن، پٹوفی، لینن، قیصر ولیم، مسولینی وغیرہ یورپی مفکرین کی تحریروں کا غائر مطالعہ کیا تھا اور ان پر غور و فکر بھی کیا تھا۔ لہٰذا شعوری یا غیر شعوری طور پر اقبالؔ کی فکر و نظر پر ان سب کا اثر انداز ہونا فطری بھی ہے اور لازمی بھی۔ چنانچہ شیخ حبیب اللہ کا یہ دعویٰ کہ اقبالؔ پر ان مفکروں کا کوئی اثر نہیں تھا، راقم الحروف کی دانست میں درست نہیں۔ علاوہ ازیں قرآن مجید بنیادی طور پر رشد و ہدایت اور معرفت و روحانیت کی کتاب ہے۔ اس لیے اس میں سائنس، فلسفہ یا دیگر علوم کی تلاش و جستجو کا عمل اس کے اصل مقصد سے دوری اختیار کرنے کے برابر ہے۔ رحمت علی رحمتؔ نے بجا فرمایا تھا کہ:

کام کی باتیں جو تھیں جب درجِ قرآں ہو گئیں
فلسفہ کی ساری چیخیں طاقِ نسیاں ہو گئیں

جگن ناتھ آزاد نے اپنی تصنیف ”اقبالؔ اور مغربی مفکرین“ میں یہ ثابت کیا ہے کہ اقبالؔ کی فکر و نظر، زندگی بھر کبھی ایک صراطِ مستقیم پر نہیں چلی بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنی سمت بدلتی رہی ہے۔ اس بات کو اقبالؔ کے ذہن و شعور کے ارتقائی عوامل سے تعبیر کرنا چاہیے۔ آزاد کا کہنا ہے کہ اقبالؔ کسی ایک فلسفی کے ساتھ تھوڑی دور چلتے ہیں اور پھر وہاں سے اپنے لیے الگ راہ نکالتے ہیں۔ کس فلسفی کے ساتھ تھوڑی دور چلتے ہیں اور کہاں سے وہ نیا راستہ نکالتے ہیں اس کی دریافت ہی جگن ناتھ آزاد کی تحقیق کا موضوع ہے۔ اس بات پر راقم الحروف کا خیال یہ ہے کہ اقبالؔ شروع ہی سے باغی ذہن کے مالک تھے۔ اعلیٰ مقصد کے لیے تشدد کو بھی جائز سمجھتے تھے۔ زندگی میں جمود کے نہیں بلکہ حرکت و عمل کے قائل تھے۔ انسان کی آزادیٔ عمل پر یقینِ کامل رکھتے تھے اور یہ بات انہیں وجودیت پسندی سے قریب تر کر دیتی ہے۔ عالمِ موجودات کو مجازی نہیں بلکہ حقیقی سمجھتے تھے جو خالقِ باری تعالیٰ کے مسلسل تخلیقی اظہار کا ضامن ہے۔ زندگی کو ”مسلسل“ اور ”ایک“ سمجھتے تھے جس کا تسلسل موت کے بعد بھی جاری رہتا ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ قیامت، جنت اور دوزخ کا سلسلہ اسی زندگی سے شروع ہو جاتا ہے۔ جہاں کہیں اقبالؔ کو اپنے مقصد کی کوئی چیز نظر آئی، انہوں نے اسے قبول کیا اور جہاں اس کے خلاف نظر آئی انہوں نے اسے رد کیا۔ انہوں نے علومِ جدیدہ کا بھی وہیں

تک خیر مقدم کیا جہاں تک وہ ان کے موقف کا ساتھ دے سکتے تھے۔ اسی زاویۂ نگاہ سے اقبالؔ نے قرآن کو بھی سمجھنے کی کوشش کی اور مشرق اور مغرب کے مختلف دانشوروں کی تحریروں کو بھی۔ ان کے ''فلسفۂ خودی'' کا سرچشمہ بھی یہی ہے اور ''عشق و خرد'' کے درمیان عشق کی عظمت کا راز بھی۔ ''تصورِ مردِ مومن'' کا منبع بھی یہی ہے اور ابلیس اور فرشتے کے درمیان ابلیس کی خودی کی برتری کا راز بھی۔ 'شاہین' سے ذہنی وابستگی کا سبب بھی یہی ہے اور ''سپنند'' سے دلبستگی کا باعث بھی۔ شری کرشن اور بھرتری ہری سے عقیدت کا راز بھی یہی ہے اور رومی اور گوئٹے سے تعلقِ خاطر کا سبب بھی یہی۔ بقولِ شیخ حبیب اللہ ''اقبالؔ کی ہدایت ہے کہ نہ مشرق سے بیزار ہونا چاہئے نہ صرف مغرب سے حذر کرنا چاہئے۔ جہاں بھی موتی ملیں رول لینا چاہئے، مگر اپنی راہ الگ نکالنا چاہئے۔'' اسی ضمن میں شیخ حبیب اللہ فرماتے ہیں ''طلسمِ زمان و مکان کے نظریہ پر اقبالؔ نے قرآن پاک کی روشنی میں غور و فکر کیا ہے اور بلا ہندسۂ خصوصی آئن سٹائن کی اس گتھی کو انتہائی عالمانہ، حکیمانہ اور دل نشیں انداز میں پیش کیا ہے کہ شاید ہی کسی تفسیر میں دستیاب ہو''۔ دراصل اقبالؔ اور آئن سٹائن دونوں ہم عصر مفکر تھے۔ آئن سٹائن نے جب ''نظریۂ اضافیت'' پیش کیا تو جہانِ فلسفہ میں ایک زلزلہ آ گیا۔ اقبالؔ نے بھی ایک فلسفی کی حیثیت سے اس کے خلاف لکھا، قرآن پاک کی روشنی میں اس نظریہ کا جواب پیش کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔

حبیب اللہ صاحب نے سوال اٹھایا ہے کہ ''اقبالؔ پر جب کوئی کچھ لکھنا چاہتا ہے تو اس کے ذہن میں بس فلسفۂ خودی کا تصور پیدا ہو جاتا ہے جسے انگریزی دانوں نے یورپی فلسفہ سے متاثر ہو کر خوب اچھالا ہے۔ چہ جائے کہ اقبالؔ مفکرِ اعظم جہاں تھے اور انہوں نے مختلف موضوعات پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان موضوعات پر مضامین کیوں نہیں لکھے جاتے''؟ ایسا نہیں ہے کہ اقبالؔ کے فکر و فلسفہ کے رنگا رنگ اور گونا گوں پہلوؤں پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی جا رہی ہے۔ ضرور دی جا رہی ہے، ورنہ روز بروز ''اقبالیات'' کے سرمایہ میں اضافہ کیسے ہوتا جا رہا ہے؟ لیکن اقبالؔ کے سارے فکر و فلسفہ کا منبع (Source) ان کا ''فلسفۂ خودی'' ہی ہے۔ اقبالؔ سے قبل کسی بھی اردو، فارسی اور عربی کے مفکر یا دانشور نے لفظ ''خودی'' (یا اس کے ہم معنی کوئی دوسرے لفظ) کا استعمال نہیں کیا ہے۔ البتہ معرفت پر مبنی حضرت علیؓ کا قول ''مَنْ عَرَفَ نَفْسَہٗ وَمَنْ عَرَفَ

رَبُّہ‘‘‘ ذات کے اسرار و رموز کی دریافت کے سلسلے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے، لیکن یہ ’’اقبال کی خودی‘‘ کا بدل نہیں ہو سکتا جس کو بلند کرنے پر خدا بندے سے خود پوچھتا ہے کہ بتا تیری رضا کیا ہے!

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ لفظ ’خودی‘‘ کا فسلفیانہ استعمال سب سے پہلے کس نے کیا؟ اقبآل سے قبل فلسفی نطشؔے ہی نے اس لفظ کا استعمال (Self) کے نام سے کیا تھا۔ اقبآل نے نطشؔے کے فلسفۂ خودی کو اپنا کر اس پر اپنے تمام فلسفیانہ معروضات کی بنا رکھی اس فرق کے ساتھ کہ نطشؔے کے الحاد کو خالقِ باری تعالیٰ کی وحدانیت سے بدل دیا۔ اس نظریاتی اختلاف کے باوجود اقبآل نطشے کی بڑی قدر کرتے تھے۔ اقبآل کا خیال تھا کہ نشؔطے کو حق کی تلاش تھی۔ اس لئے مجذوب ہو گیا تھا۔ اسے کوئی رہبر نہ مل سکا تو وہ اپنے وارداتِ قلبی پر قابو نہ پا سکا۔ جب مذہبی متشابہات اس کی سمجھ میں نہ آ سکے تو نعرہ زن ہوا:

نہ جبریلے، نہ فردوسے، نہ حورے، نے خداوندے
کفِ خاکے کہ می سوزد زجانِ آرزو مندے

اقبآل کو نطشؔے کے حال پر بڑا افسوس تھا کہ وہ ان کے دور میں موجود نہ تھا، ورنہ:

اگر ہوتا وہ مجذوبِ فرنگی اس زمانے میں
تو اقبآل اس کو سمجھاتا مقامِ کبریا کیا ہے

راقم الحروف کے ذہن میں ہمیشہ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ رات دن ذکر و فکر میں مست رہنے والے صوفیائے کرام کی مذمت کرنے والے اقبآل نے رومؔی جیسے صوفی شاعر کو رہبر کیسے تسلیم کیا اور ان کے کلام میں ’’خودی‘‘ کا عنصر کہاں سے دریافت کیا؟ مثنوی مولانا رومؔی کی پہلی مثنوی ہی سے اس سوال کا جواب مل جاتا ہے۔ اقبآل نے ’’لالۂ عشق‘‘ کو جن وسیع تر معنوں میں جس طرح استعمال کیا ہے، اس کی ترغیب ان کو رومؔی ہی سے حاصل ہوئی۔ علاوہ ازیں تصوف کے ’’فلسفۂ ہمہ اوست‘‘ سے بھی انہوں نے ’’خودی‘‘ کے وجود کا سراغ لگایا۔ رومؔی کا شعر ہے:

جملہ معشوق ست و عاشق پردۂ
زندہ معشوق ست و عاشق مردۂ

یہاں ’’جملہ معشوق ست‘‘ سے مراد ’’ہمہ اوست‘‘ ہے۔ ’’عاشق‘‘ سے مراد ’’کل ممکنات‘‘

ہیں جو مسخرِ قدرتِ خداوندی ہیں۔ ممکنات تو صرف موجودِ ظاہری ہیں اور حقیقت میں جز بہ ذاتِ باری تعالیٰ کوئی موجودِ حقیقی (یعنی موصوف بہ کمالِ ہستی) نہیں۔ اسی مضمون کو ’’ہمہ اوست‘‘ کہتے ہیں۔ ’’حقیقت‘‘ کے مقابلے میں ’’مجاز‘‘ بے وقعت ضرور ہے، لیکن اسے بالکل صفر بھی نہیں کہا جا سکتا ہے۔ شیخ سعدی نے اس امر کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

مگر دیدہ باشی کہ در باغ وراغ
بتابد بہ شب کرمکے جوں چراغ
یکے گفتش اے مرغکے شب فروز
چہ بودت کہ بیروں نیائی بروز
بہ بیں کاتشیں کرمکِ خاک زاد
جواب از سرِ روشنائی چہ داد
کہ من روز وشب جز بہ صحرانیم
ولے پیشِ خورشید پیدانیم

یعنی وہ جگنو جو رات کو چمکتا رہتا ہے دن کے وقت صحرا میں موجود تو رہتا ہے، لیکن سورج کی تابناکی کے آگے اس کا وجود تقریباً صفر کے برابر ہو جاتا ہے۔ فلسفۂ وحدت الوجود کے اس مفہوم کو اقبال نے قبول کیا اور عالمِ موجودات کو مایا جال سمجھنے کے تصور کو رد کیا۔ اقبال کی ’’خودی‘‘ دراصل اس ’’جگنو‘‘ کی مانند ہے جو ہمیشہ اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے۔ حبیب اللہ صاحب کا کہنا ہے کہ اقبال کا فلسفہ تسخیرِ کائنات ہے جسے انہوں نے قرآن پاک کے اس قول سے اخذ کیا ہے ’’کہ انسان کے لئے ساری کائنات مسخر کر دی گئی ہے‘‘۔ اپنے اس دعوے کی دلیل کے طور پر اقبال کا یہ قطعہ پیش کیا ہے۔

چہ خوش است زندگی راہمہ سوز وساز کردن
دلِ کوہ دشت و دریا بہ دمے گداز کردن
ز قفس درے کشادن بہ فضائے گلستانے
رہِ آسماں نوردن بہ ستارہ راز کردن

بقولِ حبیب اللہ ’’اقبال قرآن کی روشنی میں یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ دنیا مایا نہیں بلکہ

حقیقت ہے اور انسان کو اس پر پوری قدرت اور اقتدار حاصل ہے، کیونکہ انسان کے تگ وتازگی نہ کوئی حد ہے نہ حساب۔ اس لیے دنیا سے نفرت کرنے یا ڈرنے کی ضرورت نہیں بلکہ زندگی کو پُر بہار، حریر و پرنیاں اور فولاد بنانے کی فکر میں جہدِ مسلسل سے کام لینا چاہیے"۔

یوں تو اب تک "اقبالیات" پر اوراق در اوراق سیاہ کیے گیے ہیں، لیکن اب تک غالبؔ اور اقبالؔ جیسے بڑے شاعروں کا تقابلی مطالعہ کرنے کی کسی نے ہمت نہیں کی تھی۔ مگر شیخ حبیب اللہ نے اس نوعیت کے بہت سارے مضامین لکھے ہیں مثلاً (۱) غالبؔ، اقبالؔ اور رودادِ عشق، (۲) غالبؔ، اقبالؔ اور افسانۂ دل (۳) غالبؔ، اقبالؔ اور پروردگار (۴) اقبالؔ، غالبؔ اور صنفِ نازک (۵) اقبالؔ، غالبؔ اور سماوات (۶) اقبالؔ، غالبؔ اور زندگی (۷) غالبؔ اور اقبالؔ کا استغراب۔ اپنے ہر مضمون میں اقبالؔ کو غالبؔ پر فوقیت عطا کی ہے۔ اُسی طرح اپنے مضمون "حافظ اور اقبالؔ" میں فرماتے ہیں کہ حافظ نقطوی تھے، لیکن اقبالؔ توحید پرست۔ لہٰذا دماغی اور روحانی لحاظ سے حافظ اور اقبالؔ کے کلام میں بُعد المشرقین ہے۔ اقبالؔ اور ٹیگور کے درمیان تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں "علامہ اقبالؔ کے کلام میں جو آفاقیت ہے، وہ گیتانجلی کے مضمون میں کہاں؟" اپنے مضمون "اقبالؔ پر زرتشت کا اثر" میں موصوف نے ڈاکٹر تاراچند کے اس قول کی تردید کی ہے کہ اقبالؔ نے خیر وشر کا مسئلہ زرتست کی تعلیمات سے حاصل کیا ہے۔ حبیب اللہ نے ثابت کیا ہے کہ اقبال کے تفکر کا ماخذ قرآنِ پاک ہے زرتشت نہیں۔ اپنے مضمون "پریم چند اور اقبالؔ" میں انہوں نے یہ بتایا ہے کہ پریم چند کا فن اقبالؔ کے ان فرمودات کی ترجمانی کرتا ہے:

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار
تدبر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا جہاں میں جس تمدن کی بنا سرمایہ داری ہے

اقبالؔ نے خالص فلسفیانہ مباحث سے ہٹ کے حالاتِ حاضرہ پر بھی غور وفکر کیا ہے۔ مثلاً جمہوریت، اشتراکیت وملوکیت۔ ان سب میں تن پروری ہے مگر زندگی محض تن پروری سے آسودگی حاصل نہیں کرسکتی۔ مادیت کے پہلو بہ پہلو روحانیت کو فروغ دینے کی بھی ضرورت ہے۔ اقبالؔ کے اسی موقف کو حبیب اللہ نے متعدد مضامین میں واضح کیا ہے۔

چونکہ شیخ حبیب اللہ ایک کامیاب ڈرامہ نگار بھی ہیں، اس لئے انہوں نے "ابلیس کی

مجلسِ شوریٰ'' کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا ہے جو محض قاری کے ذہن میں دلچسپی کا سامان مہیا نہیں کرتا بلکہ اسے اسٹیج پر بھی کامیابی کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح ''عظمتِ آدم اور اقبال'' ایک اور ڈرامہ ہے اور ''ابلیس کا واویلا'' خود کلامی ''Monologue'' پر مبنی ایک سین۔ یہ دونوں پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں جن سے امید ہے کہ قارئین کرام کلامِ اقبال سے نیے انداز میں لطف اندوز ہوں گے۔

غرض کہ شیخ حبیب اللہ کی یہ انوکھی تصنیف ''اقبالیات'' کے سرمایہ میں ایک قابلِ قدر اضافہ بھی ہے اور صوبۂ اڑیسہ کی جانب سے پوری ادبی دنیا کے لئے ایک نادر اور حسین تحفہ بھی۔

طلسمِ حرف

(م۔ اخلاق)

ہر دور میں صنفِ غزل اردو کی مقبول ترین صنفِ سخن ثابت ہوئی ہے۔ موجودہ دور میں اس کی مقبولیت کی دلیل یہ ہے کہ ہر رسالے کی روزانہ ڈاک میں سب سے زیادہ تعداد غزلوں کی ہوتی ہے اور ہر سال غزلوں کے مجموعے سب سے زیادہ تعداد میں شائع ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ یہ صنفِ سخن مجموعی طور پر رو بہ زوال ہے یا ترقی کی جانب گامزن۔ جہاں ہمارے جدید شاعروں نے صنفِ غزل کو جدید حسیت سے ہمکنار کرتے ہوئے پیکریت، علامت پسندی جیسے جدید اسالیب کو بھی اس میں داخل کیا وہیں ایک سوالیہ نشان بھی ہمارے سامنے آتا ہے کہ کیا وہ عظیم روایت جو ہمارے متقدمین سے لے کر یگانہ، فانی، حسرت، اصغر، جگر اور فراق تک پہنچی تھی اب ختم ہو گئی ہے یا عہدِ حاضر میں اس کے تسلسل کا کوئی جواز باقی نہیں ہے؟ سائنس اور ٹکنالوجی کے دور کا جدید انسان اگر گونا گوں نفسیاتی الجھنوں میں گھرا ہوا ہے تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ حسن سے محظوظ ہونے کی صلاحیت، وصلِ یار کی تمنا، ہجرِ محبوب کا درد و کرب، انتظار کی تڑپ، رقابت کا جذبہ نیز دوستوں کی بے وفائی کا صدمہ اس کے یہاں مفقود ہے؟ یہ تو وہ ازلی خصوصیات ہیں جو انسان تو کیا حیوانوں کے خمیر میں بھی داخل ہیں۔ تو پھر ایسا کیوں ہے کہ آپ کو بیشتر جدید شاعروں کے کلام میں ان بنیادی احساسات و جذبات کا دور دور تک پتہ نہیں چلتا؟ اگر شاعری جیسی لطیف صنف ان

خصوصیات کی ترجمانی نہیں کرے گی تو اور کون سی صنف کرے گی؟ مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ ہماری جدید غزلوں میں بہت سے ایسے نوادر ہیں جو قابلِ قدر ہیں لیکن جب تک ہماری شاعری میں عواملِ عقل و خرد کے ساتھ جذبۂ حسن و عشق کی حکایتِ خونچکاں اور فکر انگیز تجربات کے وارداتِ قلبی کا اظہار ہمدم اور ہم سفر نہ ہو تب تک ہماری شاعری اپنی اس عظیم روایت کے تسلسل کا دعویٰ نہیں کر سکتی جس کی وجہ سے غزل اب تک ایک سخت جان صنف ثابت ہوئی ہے۔ سچ پوچھئے تو روایت سے مکمل طور پر انحراف کر کے ہم آسمان میں غبارے کی طرح اُڑ تو سکتے ہیں لیکن قدم جمانے کے لئے ہمارے پاس ایک بالشت زمین نہیں ہوگی۔ مجھے یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ اس دورِ ابتلا میں ہمارے درمیان چند ایسے شعراء بھی سانسیں لے رہے ہیں جو ''جدیدیت'' کی عارضی رو میں بہہ نہیں گئے بلکہ اپنی روایت کو مضبوطی سے پکڑے ہوئے ہیں اور فراقؔ کے بعد اس روایت کو آگے بڑھانے میں منہمک نظر آتے ہیں۔ م۔ اخلاق ہمارے اسی قبیلے کے چند گنے چنے شعراء میں شمار کئے جا سکتے ہیں۔ مشتے نمونہ از خروارے کے مصداق اخلاق کے چند شعر ملاحظہ فرمایئے۔

- تمہارے غم کی رفاقت بھی کام آ نہ سکی
  کبھی کبھی غمِ دنیا نے یوں فریب دیے
- نظروں سے کہکشاں کو بھی چوما ہزار بار
  اس شوق میں کہ یہ بھی تری رہ گذر نہ ہو

- اس پَل کے واسطے مرے ہمراہ تو بھی تھا
  اس مقتلِ حیات میں یاد آیا اب مجھے
- ہمیں تو وادیٔ غربت میں کچھ پتہ نہ چلا
  کہاں پہ صبح ہوئی اور کہاں پہ شام ہوئی

ایسے اشعار کو محض فراقؔ کی آواز کی بازگشت کہہ کے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا بلکہ تخلیقی سطح پر فراقؔ کی ان کاوشوں کی توسیع قرار دینا چاہیے جن کے ذریعہ انہوں نے خود اپنے پیش رووں کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی تھی۔ جہاں ہر سال جدید شاعروں کے بے شمار مجموعے شائع

ہوتے رہتے ہیں وہیں مجھے امید ہے کہ م۔ اخلاق کا یہ شعری مجموعہ اس انفرادی خصوصیت کی بنا پر اپنی الگ تھلگ شناخت قائم کرتے ہوئے ادبی حلقوں میں درجۂ اعتبار کی سند حاصل کرے گا۔

سلسلۂ روز و شب

(محبوب انوؔر)

محبوب انوؔر کو میں اپنا ہم عصر اور ہم سفر سمجھتا ہوں۔ کئی بڑے مشاعروں میں ہم دونوں نے بیک وقت شرکت کی ہے۔ ہم دونوں میں قدرِ مشترک یہ ہے کہ اردو کے مرکزی علاقوں سے دور، غیر اردو علاقوں میں رہ کر اپنے اپنے طور اردو زبان و ادب کی خدمت انجام دیتے رہے ہیں۔ اقباؔل کا یہ قول ہم دونوں پر منطبق ہوتا ہے: ”من دمیدم از زمینِ مردہ“

صرف یہی نہیں، بلکہ ہم دونوں کو ہمیشہ اپنی اپنی جڑوں کی دریافت کا تجسس رہا ہے۔ جس طرح میں نے شعرائے اڑیسہ کا تذکرہ ”آبِ خضر“ کی شکل میں پیش کیا، اُسی طرح محبوب انوؔر نے آسنسول کی ادبی تاریخ کو مرتب کر کے تذکرے کی شکل میں قلم بند کیا ہے۔ علاوہ ازیں شاعری کے میدان میں ہم دونوں کا رجحان گمان سے یقین اور مادیت سے روحانیت تک کی جست کا ہے۔ ہم لوگ جن غیر اردو علاقوں سے تعلق رکھتے ہیں، وہاں کی علاقائی زبانوں کے ادیبوں سے اکثر واسطہ پڑتا ہے۔ وہ لوگ یہی سوال اٹھاتے ہیں کہ ”تمہاری زبان پر توصنفِ غزل حاوی ہے۔ تمہارے یہاں ایپک (Epic) کہاں ہے؟ جس زبان میں ایپک نہ ہو، وہ زبان کیا“؟ ان کے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کی دیگر تمام علاقائی زبانوں میں راماین، مہابھارت جیسے ایپک لکھے گئے ہیں، اردو میں کیوں نہیں لکھے گئے؟ کہنے کو تو یہ بھی کہا جا سکتا تھا (بلکہ بجا کہا جا سکتا تھا) کہ اردو میں راماین اور مہابھارت کے جتنے نسخے موجود ہیں، ان کی تعداد کئی علاقائی زبانوں کے نسخوں کی تعداد سے کہیں زیادہ ہے۔ لیکن ہم لوگ اردو کی انفرادیت برقرار رکھتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ غزل کے علاوہ ہمارے ادب میں مرثیے اور مثنوی جیسے اصناف اس کثرت سے مرکزِ توجہ بنے ہیں کہ کوئی بھی دوسری علاقائی زبان کی کوئی بھی صنف ان کی ہم سری کا دعوٰی نہیں کر سکتی۔ دنیا بھر کی تقریباً تمام زبانیں پابند فارم کی شاعری یعنی ”چھند کویتا“ سے دور ہوتی جا رہی ہیں۔

لیکن یہ اردو ہے کہ اس کے شعراء صرف اپنے روایتی پابند فارم کے احیاء کی کوشش نہیں کر رہے ہیں، بلکہ دوسری زبانوں کے پابند فارم (مثلاً سانیٹ، ہائیکو، دوہے، ماہیے وغیرہ) کو بھی اپنا کر نئی شراب کو پرانے جام و مینا میں پیش کرنے کی سعادت حاصل کر رہے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غزل اردو کی مقبول ترین صنفِ سخن ہے اور ہر دَور میں ہندوستان کے ہر علاقے میں اردو کے غزل گو شاعر پیدا ہوتے رہے ہیں۔ آج سے پچاس سال قبل صنفِ رباعی کے فنی نکات جاننے والے شعراء تعداد کے اعتبار سے انگلیوں میں گنتی کے قابل تھے۔ یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ اب رباعی گو شعراء کی تعداد کافی بڑھ چکی ہے۔ حمد، نعت اور منقبت پر مبنی شعری مجموعے اب کافی تعداد میں چھپ رہے ہیں، لیکن ان میں سے بیشتر غزل ہی کے فارم میں نظر آتے ہیں۔ مرثیہ نگاری کا فن مفقود ہوتا جا رہا ہے۔ ممکن ہے کچھ لوگ اس میں طبع آزمائی کرتے ہوں، لیکن وحید اختر کے مرثیہ کے بعد کوئی ایسا کامیاب مرثیہ اب تک نظر سے کہیں نہیں گزرا۔ قدیم اساتذہ کے دَور میں مثنوی کی کافی مقبولیت رہی ہے اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ عربی کی صنفِ رجز سے متاثر ہو کر ایرانیوں نے مثنوی کی صنف ایجاد کی جس کے تتبع میں اردو کے اساتذہ نے بھی اس صنفِ سخن میں طبع آزمائی کرنے کو اپنے لئے باعثِ افتخار سمجھا۔ ان کے سامنے شاہ نامۂ فردوسی، بوستانِ سعدی اور مولانا روم کی مثنویٔ معنوی کی مثالیں موجود تھیں۔ ان فارسی کے اساتذہ سے متاثر ہو کر ان لوگوں نے مثنویاں کہیں۔ لیکن اخلاقی، اصلاحی، متصوفانہ، فلسفیانہ اور حکیمانہ موضوعات سے لے کر لوک کہانیوں تک اس کا ''کاروبارِ آرزو'' پھیلا دیا۔

مثنوی دراصل ہم وزن اور ہم قافیہ ابیات پر مشتمل مسلسل بیانیہ اشعار کی نظم ہوتی ہے۔ ابیات کی تعداد کی حد متعین نہیں ہوتی، لیکن یہ شرط ضرور ہوتی ہے کہ ہر بیت معنی کے اعتبار سے نا مکمل ہو، یعنی تمام ابیات مل کر خیال اور موضوع کے عتبار سے اکائی کی شکل اختیار کریں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ غزل کے برعکس مثنوی کا چُست (Compact) ہونا ضروری نہیں۔ یعنی نظم کی طرح کہیں کہیں انداز محض بیانیہ ہو تو پھر بھی کوئی مضائقہ نہیں کیونکہ پوری مثنوی کو ٹکڑوں اور حصوں میں بانٹ کر نہیں بلکہ مکمل اکائی (Integrated whole) کی شکل میں دیکھنا چاہیے۔ اس لئے کسی واقعہ، تاریخ، اسطور، لوک کہانی، روحانی کیفیت، تقدیسی جذبے اور مذہبی عقیدے کو بیانیہ انداز میں پیش کرنے کے لئے

صنفِ مثنوی سے بہتر وسیلۂ اظہار شاید کوئی دوسرا نہیں۔ رباعی کے مخصوص چوبیس اوزان کی طرح روایتی مثنویوں کے لئے سات مختصر اوزان مختص ہیں۔ ہر وزن کے گیارہ صوت رکن یا سلیبلس (Syllables) ہوتے ہیں۔ (البتہ غزل کے اوزان کی طرح اخیر میں ایک حرف یعنی ایک ماترا بڑھا کر بارہ سلیبل بنانے کی گنجائش ہے)۔ سلیبلس کا حساب ایسا ہے کہ ہر لگھو (ا) یعنی حرفِ متحرک کو ایک سلیبل اور ہر گرو (s) یعنی سبب خفیف کو بھی ایک سلیبل قرار دیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے محبوب انورؔ کی یہ مثنوی ''سلسلۂ روز و شب'' ان سات اوزان میں سے کسی میں نہیں ہے، جن پر فارسی اور اردو کے بیشتر اساتذہ طبع آزمائی کرتے ہوئے آئے ہیں۔ اس مثنوی کا پہلا شعر ہے:

اے خدا، اے خدا، میری نوکِ قلم
تیرا ہی ذکر کرتی رہے دم بدم

اس کے ہر مصرع کا وزن: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن= sis sis sis sis بارہ سلیبل اس عہد کے ایک مثنوی نگار امجد حسین حافظ کرناٹکی کی طویل مثنوی ''ہمارے۔ منظوم سیرتِ پاک'' کا پہلا شعر ہے:

ترے نام سے ابتدا ہے خدایا
رحیم اور ہے تو ہی رحمان مولا

جس کے ہر مصرع کا وزن ہ: فعولن فعولن فعولن فعولن= ssi ssi ssi ssi بارہ سلیبل حافظ کرناٹکی کی مذکورہ مثوی بھی مثنوی کے سات مخصوص اوزان میں سے کسی میں نہیں ہے۔ لیکن مذکورہ بالا دونوں مثنویوں کی حمایت میں اتنا کہنا چاہوں گا کہ میرؔ نے گیارہ سلیبل سے آگے بڑھ کر دو مثنویاں، بحر مضارع اخرب مکفوف محذوف/ مقصور (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن/ فاعلات) میں کہی ہیں، جو چودہ یا پندرہ سلیبل پر مشتمل ہیں۔ اسی طرح حفیظ جالندھری نے ''شاہنامۂ اسلام'' میں بحر ہزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) کا استعمال کیا ہے جو سولہ سلیبل پر مشتمل ہیں۔ غرض کہ اگر محبوب انورؔ یا حافظ کرناٹکی نے اپنی مثویوں کے لئے ایسے بحور و اوزان کا

انتخاب کیا ہے، جن میں گیارہ کے بجائے بارہ سلیبل کا استعمال ہوا ہے، تو ان کی تخلیقیت کو مثنوی ہی کی توسیع شدہ شکل کی حیثیت سے قبول کرنا چاہیے۔

موضوع کی مناسبت سے دیکھا جائے تو مثنوی کی ابتدا حمد، نعت، مناجات، منقبت قصیدے جیسی ضمنی نظموں سے ہوتی ہے اور اس کے بعد اصل مثنوی کا آغاز ہوتا ہے۔ اس صنف کی ایک اور نمایاں روایت یہ ہے کہ اہم ابواب کی ابتداء میں ساقی سے خطاب کیا جائے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو محبوب انور کی زیرِ نظر تخلیق مثنوی کی تقریباً تمام شرائط پورا کرتی ہے۔ اس کا آغاز ''بہ بارگاہِ خدا'' سے ہوتا ہے جس میں حمد بھی شامل ہے اور مناجات بھی۔ ذیلی نظم 'بحضورِ سرورِ کائنات' میں شاعر پوری مثنوی کی تمہید یوں باندھتا ہے۔

خوبصورت دل آرا نظر باندھ لیں
ہم بھی نوکِ قلم میں اثر باندھ لیں
مہرومہ، کہکشاں، صف بہ صف باندھ لیں
اب حصار اپنے چاروں طرف باندھ لیں

کس شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ سرورِ کائناتؐ کے حضور میں نذرانۂ عقیدت پیش کیا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے!

وہ تو پھیلے ہوئے دونوں عالم میں ہیں
ہم تو سمٹے مگر لفظِ مبہم میں ہیں
سارے منظر نظر اور نظارے میں ہیں
وہ کنایہ، سبب استعارے میں ہیں

اس کے بعد شاعر علم کی اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے کیوں کہ علم ہی سے انسان اپنے آپ کو پہچانتا ہے اور اس کے بعد ''مَن عرف نفسہ فقد عرف ربہ'' کے مصداق اللہ کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ لہٰذا شاعر کہتا ہے۔

علم سے ہم نے سمجھا کلامِ خدا
اس لئے ہے زباں پر بھی نامِ خدا

اس کے بعد مثنوی کا وہ حصہ شروع ہوتا ہے جسے ''ساقی نامہ'' کہا جا سکتا ہے۔ الگ الگ مثنویوں میں ''ساقی'' کی حیثیت الگ الگ ہوتی ہے لیکن محبوب انورؔ کی اس مثنوی میں ''ساقی'' خود ذاتِ باری تعالیٰ ہے۔ حصہ ''مناجات'' میں ساقی کی تعریف کے بعد موجودہ دور میں اپنی زبوں حالی کا ذکر بڑے رقت آمیز انداز میں اس طرح کرتے ہیں:

تند شعلوں میں انساں گھرا ساقیا   عہدِ نمرود پھر آگیا ساقیا
پھر یزیدوں کا ہے دبدبا ساقیا   سامنے ہے نئی کربلا ساقیا
سارا ماحول ہے بے صدا ساقیا   خوف محسوس ہونے لگا ساقیا
راہبر ہے نہ اب راستہ ساقیا   منزلیں ہو گئیں لا پتہ ساقیا

اس ساقی نامہ کے بعد مثنوی کا اصل موضوع شروع ہوتا ہے۔ محبوب انورؔ ایک حساس شاعر، ایک راسخ العقیدہ مسلمان اور ہندوستان کے ایک ذمہ دار شہری ہیں۔ ان کے جگر میں پوری انسانیت کا درد بھی ہے اور امتِ مسلمہ کی روحانی و اخلاقی پستی، اور سماجی و سیاسی زبوں حالی کا قلق بھی۔ ماضی حال اور مستقبل پر ان کی نظر گہری ہے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ ماضی و حال کا صحیح عرفان نہ ہو تو مستقبل کو سنوارنا ناممکن ہے۔ اس لیے موصوف نے تاریخِ اسلامی کا سہارا لیا ہے۔ ان کی اس مثنوی کا مرکز و محور تو وہی جذبہ ہے جو حالؔی کی نظم ''مسدس حالی'' (مدوجذرِ اسلام) اور اقبالؔ کی نظموں ''شکوہ'' اور ''جوابِ شکوہ'' میں کارفرما ہے۔ لیکن محبوب انورؔ اپنے تاثرات جدید بین الاقوامی تناظر میں پیش کرنا چاہتے ہیں اور اس میں بڑی حد تک کامیاب نظر آتے ہیں۔ پوری مثنوی کو میں ''تقدیسی شاعری'' کے ذیل میں رکھتا ہوں، کیوں کہ اس کے مطالعہ کے دوران قدم قدم پر عظمتِ الٰہی اور حبِ رسول کی کارفرمائی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ بات ''رازِ تشکیلِ کائنات'' سے شروع ہوتی ہے جس کے پس پردہ اہل سنت کا یہ عقیدہ کارفرما ہے کہ سب سے پہلے اللہ کے نور سے محمدؐ کا نور پیدا ہوا اور پھر محمدؐ کے نور سے ساری کائنات پیدا ہوئی۔ تخلیقِ آدم اور اس کے بعد جنت سے جلاوطنی کا منظر کس خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے، ملاحظہ فرمائیے:

اس میں تخریب بھی اس میں تعمیر بھی ☆ زورِ تحریک بھی عزمِ تسخیر بھی

الغرض خیر و شر سے جہاں بس گیا ☆ یہ زمیں بس گئی آسماں بس گیا
اس کے اندر فرشتہ بھی شیطان بھی ☆ خیر و شر کا یہ مجموعہ انسان بھی
یہ زمیں نیک و بد سے مزیّن ہوئی ☆ یہ قبول اور رد سے مزین ہوئی

تمام نبیوں کے ذکر کے بعد رسول اللہ ﷺ کی پیدائش ظہور اسلام، معراج و معجزاتِ نبی، نزولِ قرآن نیز مختلف ارکانِ اسلام کے شاعرانہ بیان کے ساتھ نظم آگے بڑھتی ہے۔ قرآن کا ذکر کس والہانہ انداز میں کرتے ہیں، ملاحظہ فرمائیے:ـ

ابرِ بارانِ رحمت یہ قرآن ہے ☆ بے بہا بیش قیمت یہ قرآن ہے
رونقِ بزمِ رشد و ہدایات ہے ☆ دافعِ زورِ شہرِ طلسمات ہے
موجِ بحرِ بلا میں یہی نا خدا ☆ نعمتِ دین و دنیا کا یہ سلسلہ
دل میں حفاظ کے مثلِ مہتاب ہے ☆ اور یہی وجہِ تہذیب و آداب ہے

سارے عالم میں دینِ حق کی اشاعت کیسے ہوئی، خصوصاً ہندوستان میں اسلام کی تبلیغ و اشاعت کے سلسلے میں صوفیاءِ کرام کا کیا کردار رہا، اس پر شاعرانہ انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کے بعد ہندوستان میں اسلامی حکومت سے لے کر تقسیمِ ہند اور بابری مسجد تک کی منظوم تاریخ بھی اس مثنوی میں شامل کر لی گئی ہے۔ حالانکہ منظوم تاریخ کی اپنی الگ سے کوئی ادبی اہمیت نہیں ہوتی، لیکن یہ تاریخ مثنوی کے تسلسل کا ایک اٹوٹ حصہ ہونے کی وجہ سے پوری مثنوی کے مجموعی تاثر کو مزید گہرا، دیرپا اور دلنشیں بنانے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ عصرِ حاضر کے بین الاقوامی حالات پر بھی محبوب انور کی نظر گہری ہے۔ یہود و نصاریٰ گلے مل کر کس طرح اسلام کے خلاف سازش کا جال پھیلا رہے ہیں، اس پر شاعر نے گہرے رنج و غم کا اظہار کیا ہے۔ اس کے لئے موصوف خود دَورِ حاضر کے مسلمانوں کے کردار ہی کو ذمہ دار ٹھہراتے ہیں۔ لہٰذا فرماتے ہیں:

جب تلک ہم محمدؐ کے شیدا رہے ☆ ہم میں ذوقِ عبادت ہویدا رہے
ساری دنیا ہماری ہی ٹھوکر میں تھی ☆ جگمگاتی حکومت ہماری رہی
چھوڑ دی جب سے اللہ کی بندگی ☆ ہم کو اعمالِ بد کی سزا یہ ملی

گویا مندرجۂ بالا پورا بند اقبالؔ کے اس شعر کی تفسیر ہے:ـ

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں

دونوں میں خیال یکساں ہونے کے باوجود ذائقہ الگ الگ ہے۔

پوری مثنوی اللہ سے ایک بھرپور دعا پر ختم ہوتی ہے جس کا لہجہ نہایت رقت آمیز ہے۔ اس کا ایک حصہ ملاحظہ فرمائیے: ؎

اے خدا پھر ہمیں سچا انساں بنا
ہم کو پھر محرمِ رازِ پنہاں بنا
دم زدن میں فنا ہوں یہ مایوسیاں
حسرتیں شکوہ اور خوف و محرومیاں
صرف خوفِ خدا دل میں ہو جائے گر
دُور ہم سے ہو دیگر خداؤں کا ڈر
اے خدا ہم کو بھی ایسے اوصاف دے
اور کردار بھی صاف و شفاف دے
دین و دنیا میں ہم سرخ رو ہو سکیں
بے جھجک ہم ترے روبرو ہو سکیں
ہر گھڑی وِرد میں رکھیں صلِ علیٰ
اور زباں پر رہے کلمۂ طیبہ

گذشتہ نصف صدی کے دوران (یعنی ۱۹۶۰ء کے بعد) وقتاً فوقتاً مثنویاں لکھی جاتی رہی ہیں لیکن ان میں سے صرف ذیل کی پانچ مثنویوں کو ایپک کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔

’’آب وسراب‘‘ (جمیل مظہری)، ’’حیات و کائنات‘‘ (عبدالمجید شمس عظیم آبادی)، ’’کن فیکون‘‘ (اسلم بدر)، ’’ہمارے نبیؐ‘‘، منظوم سیرتِ پاک (حافظ امجد حسین حافظ کرناٹکی) اور ’’سلسلۂ روز وشب‘‘ (محبوب انور)۔ ان میں سے ’’آب وسراب‘‘ جمیل مظہری کے جذبۂ تشکیک پر مبنی ہے، جبکہ شمس عظیم آبادی کی مثنوی ’’حیات و کائنات‘‘ تشکیلِ کائنات کے سائنسی تصورات کو منظوم شکل میں واضح کرتی ہے۔ اسلم بدر کی مثنوی ’’کن فیکون‘‘ مذہب، فلسفہ، مختلف علوم وفنون اور سائنس کا ایک خوبصورت آمیزہ ہے۔

حافظ کرناٹکی کی مثنوی (منظوم سیرتِ پاک) اور محبوب انور کی مثنوی، ’’سلسلۂ روز وشب‘‘ کو کامیاب تقدیسی شاعری کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔

امید ہے کہ محبوب انور کی یہ تازہ مثنوی دینِ فطرت سے شاعر کی گہری وابستگی اور پُر خلوص روحانی خود سپردگی کی مظہر ہونے اور اعلیٰ انسانی اقدار سے مربوط و منسلک ہونے کی وجہ سے خواص و

عوام دونوں میں یکساں طور پر مقبول ہوگی۔ !!!

دیوانِ محشر

(محبوب محشؔر)

محبوب محشؔر اڑیسہ جیسے دور افتادہ علاقے کے ایک ایسے بزرگ شاعر ہیں جو اس وقت زندگی کی ۸۳ بہاریں دیکھ چکے ہیں۔ یہ وہ عمر ہے جس میں قلم کاروں کا جوش، امنگ اور حوصلہ باقی نہیں رہتا۔ ایک مدت قبل جب راقم الحروف فراقؔ صاحب سے ملا تھا تو اس وقت ان کی عمر بھی ۸۰ سے تجاوز کر گئی تھی۔ انہوں نے دورانِ گفتگو بتایا تھا کہ عمر کی اس منزل میں انسان کو شاعری سے تو کیا دنیا کی کسی چیز سے دلچسپی نہیں رہتی۔ یہ خدا کا فضل ہے کہ اس کبرسنی کے باوجود محبوب محشؔر اب بھی کشتِ شعروسخن کی آبیاری میں منہمک نظر آتے ہیں، حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ ان کے فوراً بعد آنے والی جدیدیت کی علم بردار نسل اب تقریباً تھک ہار کے بیٹھ گئی ہے۔ زیرِ نظر شعری مجموعہ ''دیوانِ محشر'' موصوف کا تیسرا مجموعۂ کلام ہے۔ ہوا یہ کہ محبوب محشؔر نے اپنی تمام نئی اور پرانی تخلیقات کو ''آخری سوغات'' کے نام سے مرتب کیا تھا، جس میں نظمیں اور غزلیں سب کچھ موجود تھیں۔ لیکن اسی زمانے میں راقم الحروف کا شعری مجموعہ ''شاخِ صنوبر'' (۲۰۰۶ء) کے نام سے منظرِ عام پر آیا جس کا ایک باب ''خواب خواب لمحہ'' مکمل دیوان کی شکل میں تھا۔ یہ گویا ہمارے اساتذہ کی پرانی روایات کا احیاء تھا۔ فراقؔ گورکھپوری کے ''گل نغمہ'' اور جگر مرادابادی کے ''آتش گل'' کے بعد گزشتہ نصف صدی کے دوران اردو کے کسی غزل گو شاعر کا مکمل دیوان شائع نہیں ہوا تھا۔ ناچیز کی مذکورہ بالا حقیر کوشش سے دیگر علاقوں کے شعراء کہاں تک متاثر ہوئے اس کا ہنوز علم نہیں، لیکن راقم الحروف سے متاثر ہو کر ۲۰۰۷ کے بعد تین شعراء محبوب محشؔر، عبدالمتین جامؔی اور اولاد رسول قدسؔی نے اپنے اپنے دیوان مرتب کر لیے۔ فی الحال قدسؔی ہاؤس ٹن (امریکہ) میں مقیم ہیں اور ان کے غزلیہ دیوان ''تر و تازہ'' اور نعتیہ دیوان ''خدا نہ خدا سے جدا'' ۲۰۱۰ء میں چھپ کر منظرِ عام پر آ چکے ہیں۔ غالباً چراغ سے چراغ کا جلنا اسی کو کہتے ہیں۔ عبدالمتین جامؔی کا دیوان زیرِ طبع ہے۔ محبوب محشؔر نے ''آخری سوغات'' کے لئے جن نظموں کا انتخاب کیا تھا، ان میں سے جو کلام غزل کی ہیئت میں تھا، انہیں اپنے دیوان میں شامل کر لیا۔ علاوہ ازیں نئی غزلیں کہہ کر اپنا دیوان مکمل کر لیا جس میں الفؔ سے لے کر یےؔ تک

تمام ردیفوں پر موصوف نے طبع آزمائی کی ہے۔ جیسا کہ ان کے پہلے دونوں مجموعوں ''موجِ التہاب'' اور ''تریاق'' سے ظاہر ہے، ان کا شعری مزاج تقدس، روحانیت، تصوف، اصلاحِ ظاہری و باطنی نیز اخلاقیات کی طرف مائل ہے۔ یہ تمام باتیں زیرِ نظر دیوان میں بھی پائی جاتی ہیں۔ اس دیوان میں شامل ان کی بہت سی غزلیں اپنے داخلی تسلسل کی وجہ سے ''غزل نما نظم'' یا ''نظم نما غزل'' کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ ان کے یہاں کہیں خالص تغزل پر مبنی یا خالص وارداتِ قلبی کی عکاسی کرتے ہوئے اشعار دامن کشِ دل ہوتے ہیں تو کہیں طنز و مزاح کی چاشنی بھی لطف دے جاتی ہے۔ یہاں بر سبیلِ گفتگو اس امر کا ذکر بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ زمانۂ قدیم سے لے کر اب تک اڑیسہ کی تاریخِ اردو میں کئی صاحبِ دیوان شاعر گزرے ہیں، جن کا علم مرکزی علاقوں میں رہنے والے اردو ادب کے تذکرہ نگاروں اور تاریخ نویسیوں کو غالباً اب تک نہیں ہے۔ اڑیسہ کے قدیم اہلِ دیوان شاعروں میں امین اللہ چرخی، عبد المجید بھویاں، سلطان راجی، جان محمد حازم، معلم سمبل پوری، محمد یوسف یوسف، عبد العزیز عاشق وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ محبوب محشر اڑیسہ کی اس عظیم روایت سے جڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ محبوب محشر کا خمیر اس قصبۂ بالوبیسی سے ابھرا ہے جہاں سے اڑیسہ کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر امین اللہ چرخی کا ابھرا تھا۔

زندگی اور موت کی کشمکش اور بے ثباتیٔ حیات شاعری میں سوز و گداز کا عنصر بھر دیتی ہے۔ ایسی شاعری (چاہے جدید ہو یا قدیم) جو اس سوز و گداز کی پیداوار ہوتی ہے، دوامی قدروں کی حامل ہوا کرتی ہے۔ محبوب محشر کے کلام میں بھی اسی سوز و گداز کی آنچ محسوس کی جا سکتی ہے۔ مثلاً

یہ چار دن کی چاندنی ہے دائمی نہیں
دنیا میں جو بھی آتا ہے اس کا ہے جانا سچ

یہاں خیال میں کوئی نیاپن نہیں، اندازِ بیان میں بھی کوئی چونکا دینے والی بات نہیں۔ لیکن پھر بھی نہ جانے اس شعر میں کون سی چبھنے والی سچائی ہے جو ہمیں فوراً مضطرب کر دیتی ہے۔ ہم بے چین ہو جاتے ہیں، تڑپ اٹھتے ہیں۔ یہی شاعر کا فنکارانہ کمال ہے۔ زندگی سے یادِ محبوب کا گہرا تعلق ہوتا ہے، (چاہے وہ محبوبِ حقیقی ہو یا محبوبِ مجازی) یادِ محبوب وہ شے ہے جسے شاعر مرنے کے بعد بھی اپنے ساتھ لے جانا چاہتا ہے۔ اس لئے کہتا ہے:

زندگی فانی ہے لیکن یاد لا فانی تری
جس کو میں لے جاؤں گا دنیا سے مٹ جانے کے بعد

چونکہ شاعر کا ضمیر ابھی زندہ ہے، اس لئے یادِ موت آتے ہی اس کے ذہن میں احساسِ تاسف بیدار ہوتا ہے۔ اپنی بداعمالیوں پر نظر پڑتی ہے تو چیخ اٹھتا ہے:

کانپتی ہے روح میری آتی ہے جب یادِ موت
میری باد اعمالیوں سے نیکیاں بِری اداس

عموماً دیکھا گیا ہے کہ جن شاعروں کے یہاں عزم وعمل کا پیغام ہوتا ہے ان کے یہاں حُزنیہ لے دب کے رہ جاتی ہے، اُبھر کر سامنے نہیں آتی۔ مگر محبوب محشؔر کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ وہ بنیادی طور پر اپنی قوتِ ارادی پر یقین رکھنے والے رجائی شاعر ہیں، لیکن ان کے جن اشعار میں حُزنیہ لے پائی جاتی ہے، وہ ہمیں درد واضطراب کے اُسی اتھاہ بحرِ بے کراں میں غرق کر دیتی ہے، جس سے شاعر کربِ تخلیق کے دوران دوچار ہوا تھا۔ محشؔر کے ایسے اشعار میں انسانی نفسیات کے گہرے مطالعہ کے آثار صاف طور پر نظر آتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

اپنے غم کو غم کہوں یا شوخیٔ ارماں کہوں
شومیٔ قسمت کہوں یا رحمتِ یزداں کہوں
صبحِ سوزاں، شامِ غم، ہجرِ صنم، تاریک شب
موت کا ساماں کہوں یا درد کا درماں کہوں

☆ ☆ ☆

فرقت میں ان کی دل تو مرا سوختہ ہی تھا
آنکھیں بھی خشک ہو گئیں، اب چشم تر نہیں

☆ ☆ ☆

تم ہی نہیں ہو، خویش واقارب بھی غیر ہیں
سب کے بغیر کیسے اکیلے جیا کروں

☆ ☆ ☆

ہے غمِ دل اشک کی لہروں سے ہر دم موج زن
خاک کر دے گا جگر کا سوز ایندھن کی طرح

☆ ☆ ☆

اشک سے باراں بنے اور آہ سے چرخِ کہن
دل کا ہر ٹکڑا مرا روشن ستارہ بن گیا

☆ ☆ ☆

کچھ ہجومِ یاد سے، کچھ آرزوئے دید سے
زندگی کو اس طرح آباد کر لیتا ہوں میں

محبوب محشؔر کی متعدد الابعاد (Multi-dimensional) شاعری میں سے حزنیہ لے صرف ایک بُعد (Dimension) کی نشان دہی کرتی ہے۔ لیکن ان کے دیگر ابعاد کا رنگ و آہنگ بھی یکساں دلکشی رکھتا ہے جو موصوف کے فنکارانہ مہارت پر دال ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

(ا) طربیہ آہنگ اور پیغامِ عزم و عمل:

بے چین کیوں ہو ایک ہی ٹھوکر کی زد سے تم
کتنے نشیب راہ میں ہیں، کتنے ہیں فراز
رہبر کے انتظار میں محشؔر ہے کس لئے
منزل کا اپنی راستہ گردِ سفر میں ڈھونڈ

(ب) اعلیٰ انسانی اقدار:

انسان جو انسان کے کام آئے نہ محشؔر
وہ شخص یقیناً ہے یہاں قابلِ نفرت

منزل کو ڈھونڈنا ہے تو اپنی نظر میں ڈھونڈ
یا مفلسوں کی بھیگی ہوئی چشمِ تر میں ڈھونڈ

آئے محشؔر تیرے در پر کوئی حاجت مند اگر
جتنی مجبوری بھی ہو کر اس کی عزت کا لحاظ

دشمن بھی ایک دن ہو ترے آگے سرنگوں
خندہ جبینی اور لبِ شیریں ہو گر جواب

(ج) دعوتِ اخوت:

کتنی مشکل سے ملی ہے ہم کو آزادی یہاں
جینا سیکھیں بھائی بن کر ہم سبھی اہلِ وطن

تواضع . انکساری ہے ، تواضع میں محبت ہے
تواضع حکمِ باری ہے ، تواضع کارِ الفت ہے

(د) خالص تغزل:

تو کبھی ہے دل میں میرے اور کبھی ہے غیر کے
تو ہے مثلِ بوئے گل ، جس کا نہیں کوئی مقام

(ہ) مفکرانہ عناصر:

منظرِ قدرت پہ ، میں نے جب کبھی ڈالی نظر
کوہ و صحرا سب نظر آئے ہیں گلشن کی طرح
روحِ محشؔر ، جسمِ محشؔر دونوں کا مسلک جدا
آئے دن دونوں میں رہتا ہے ہمیشہ اختلاف

محشر ، نہ ہو کیوں بیڑا بھی اس شخص کا غرقاب
تشکیک میں جو ہو گیا ایمان ملوث

ہے یہ محشؔر کی صدا سنتے چلو اہلِ نظر
سب زباں والوں سے بہتر مدح خواں ہیں بے زباں

(و) تصوف:

تحریر اس کی مجھ کو حق آشنا بنالے
گویا کہ معرفت کا ہوتا ہے جام کاغذ

اشکوں کی موجِ یم میں تو کشتی چلا کے دیکھ
وہ ہر جگہ ملے گا اُسے بحر و بر میں ڈھونڈ

شوقِ جنت، خوفِ دوزخ اور نہ دنیا چاہیے
صرف تیری ہی رضا، مجھ کو خدایا چاہیے

میرے دل و جگر کو وہ روشنی عطا کر
پلکیں جھکیں تو اپنا جلوہ دکھا دے خالص
سر تو جھکتا ہے ، مگر دل کو جھکا کر دیکھ لے
پھر تو محشؔر حشر میں بن کر رہے گا سرفراز

مذکورہ بالا تمام خصوصیات کے باوجود محبوب محشؔر کا حاوی رجحان ہے ”مذہبی شاعری“ جس کا تعلق اسلامیات سے ہے۔ اس رجحان کا سلسلہ ”اسلامی ادب“ سے وابستہ ”تعمیر پسند تحریک“ سے جوڑا جا سکتا ہے جو بقولِ انور سدید ۱۹۴۸ء میں ترقی پسند تحریک کے ردِ عمل کے طور پر معرض وجود میں آئی۔ اس تحریک کو ”تحریکِ ادبِ اسلامی“ بھی کہا جاتا ہے۔ اس ادبی تحریک کو مولانا مودودی کی ”تحریکِ جماعتِ اسلامی“ سے بڑی تقویت ملی۔ اس تحریک نے ہند و پاک دونوں میں اثرات دکھانا شروع کئے اور ترقی پسند تحریک کی طرح، اس نے بھی کئی نامور ناقدین اور فنکار پیدا کیے، مثلاً نعیم صدیقی، فروغ احمد، ماہر القادری، اسعد گیلانی، خورشید احمد، شورش کاشمیری، حفیظ میرٹھی، نجم

الاسلام، نجات اللہ صدیقی، ابنِ فرید، عبدالمغنی، عبدالباری (شبنم سبحانی)، مائل خیرآبادی، عامر عثمانی، ابوالمجاہد زاہد، احمد سجاد وغیرہ۔ ادیبوں کا ایک طبقہ اس تحریک کی مخالفت میں صف آرا ہو گیا تو کئی نامور ناقدین مثلاً شوکت سبزواری، نصیرالدین ہاشمی، احسن فاروقی، ابواللیث صدیقی اور آفتاب احمد خاں وغیرہ نے اسلامی ادب کی حمایت کی۔ لیکن اڑیسہ جیسے غیر اردو علاقے کے دور دراز گاؤں کرشنانندپور (بالوبیسی) میں رہ کر شب و روز مریضوں کا ہیو پیتھک علاج کرنے والے محبوب محشرؔ کو مذکورۂ بالا ”تعمیر پسند تحریک“ سے کوئی سروکار نہ تھا۔ انہوں نے اپنی شاعری کا رشتہ براہِ راست اس اصل منبع سے جوڑا جہاں سے تعمیر پسند تحریک کے سوتے پھوٹے تھے، یعنی وہ شعری روایت جو حالی، محمد حسین آزاد، اکبرؔ، شبلی اور اقبالؔ کی راہوں سے ان تک پہنچی تھی۔ تعمیر پسند رجحان کے ایک اہم نقاد پروفیسر عبدالمغنی نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نظریۂ اخلاقیات، آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت (جس نے سائنس کی دنیا میں روحانی انقلاب برپا کر کے ایلیٹ کے کام کو ممکن بنایا) اور آرنلڈ ٹائن بی (جس نے ”تاریخ کی اخلاقی تعبیر“ کے ذریعہ علومِ اجتماعی کو ایک صالح رخ دیا) کا حوالہ دیتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ”صحیح اور پورے معنوں میں ادبی تنقید کی بنیادی قدریں مذہب ہی فراہم کر سکتا ہے“۔ ان کا کہنا ہے کہ ’تقدیرِ ادب کی بنیاد صرف انسانیت ہے، فن کا نقطۂ کمال روحانیت ہے۔ نفسیات، معاشیات اور جمالیات اپنی اپنی جگہ اور حد میں سب ہی اہم اور کار آمد ہیں۔ مگر ان کی اہمیت اور افادیت سراسر اضافی ہے۔ بجائے خود وہ کوئی ضابطہ و نظام ایسا نہیں پیش کرتیں جن کی کوئی مطلق اور مستقل حیثیت ہو۔ ان کی حیثیت ایک مکمل نظریۂ تنقید کے لئے صرف خام مواد کی ہے۔ اخلاقی قدروں کی تفتیش و تعیین کے لئے ادبی تنقید جمالیاتی، نفسیاتی اور اقتصادی وسائل کو بھی استعمال کر سکتی ہے۔ مرکزِ اخلاق پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی جا سکتی ہے۔ نمونۂ ادب کی فنی و جمالیاتی نوعیت متعین کر لینے اور اس کے نفسیاتی و اقتصادی وغیرہ اجزاء کی تشریح کر دینے کے بعد اس کا مقام و مصرف بتانے کے لئے خالص اخلاقی نظریے سے کام لے کر روحانی و انسانی قدروں کا سراغ لگانا ہو گا۔ تب ہی تنقید و قدر شناسی کا حق ادا کرنا ہو گا اور پرورشِ ذوق و شعور کا وہ مقصد بروئے کار آئے گا جو ادب اور تنقید دونوں کا واحد نصب العین اور جواز ہے“۔

(بحوالۂ ”شاخسار، کٹک“ جون جولائی ۱۹۶۵ء، صفحہ ۲۵ ”جدید اردو تنقید کی نظریاتی

بنیادیں'' از پروفیسر عبد المغنی)

ہمیں یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ محبوب محشرؔ کی شاعری کا بیشتر حصہ پروفیسر عبد المغنی کے قائم کردہ معیار پر پورا اترتا ہے۔

مذہبی شاعری کو راقم الحروف چار اقسام میں منقسم کرتا ہے:

(الف) تقدیسی اور روحانی شاعری

(ب) ملّت کو ابھارنے والی جوش وولولہ انگیز شاعری

(ج) اصلاحی شاعری

(د) اخلاقی شاعری

چونکہ محبوب محشرؔ کے یہاں گھن گرج نہیں بلکہ لہجے کا دھیما پن ہے اس لئے ان کے یہاں جوش وولولہ انگیز شاعری (مثلاً ''مسلم نوجوان خیز، مسلمِ نوجوان اٹھ'' جیسی شاعری) بالکل نظر نہیں آتی۔ لیکن باقی اقسام کی شاعری کی مثالیں ان کے یہاں وافر سے موجود ہیں۔ مومنؔ کی طرح انہوں نے اپنے بعض اشعار کو اپنے مخصوص مذہبی ومسلکی عقائد کے وسیلۂ اظہار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اپنی نظموں کی طرح غزلوں کے اشعار میں بھی انہوں نے اصلاحِ ملت کا پیغام دیا۔ چونکہ محبوب محشرؔ حضرت اسعد مدنیؒ سے شرفِ بیعت حاصل کر چکے ہیں، اس لئے وہ ایک طرف خانقاہی سلسلے سے جڑے ہوئے ہیں تو دوسری طرف شریعت کی ڈور کو مضبوطی سے پکڑے رہنے کے قائل ہیں۔ ایک طرف سنتِ رسول ﷺ پر قائم رہنے کی تلقین کرتے ہیں تو دوسری طرف مسلم سماج میں در آئی بدعتوں کی مذمت کرتے ہیں اور ان کی بیخ کنی کی تلقین کرتے ہیں۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ فرمائیے، جن سے شاعر کے مذہبی عقائد پر روشنی پڑتی ہے:

ہزاروں سال سر پٹکو، عبادت کی نہیں قیمت
نہیں گر تم نے اپنائی رسول اللہ کی سنت

اپنے کو ڈھانک لے تو شریعت کے خول میں
ہر سانس، ہر سخن میں شریعت کا ہو شعار

کیسے کہوں میں ہے یہ مسلمان با شعار
سنت کو چھوڑ کر کیا بدعت کو اختیار

چاہتے ہو کامیابی دین و دنیا میں اگر
ہر عبادت ہر ریاضت میں ہو سنتِ کا لحاظ

جس کا اشارہ تک نہیں قرآں حدیث میں
کرتا وہی ہے کام وہ باشوق بار بار

زندگی بھر تو شرابِ شرک و بدعت میں تھا غرق
موت کی آمد پہ محشؔر کیوں تو کرتا ہے وضو

تمام عبادتوں میں آدھی رات کی عبادتیں بہت زیادہ افضل ہوتی ہیں۔ اسی خیال کو شاعر نے یوں ادا کیا ہے:

صبح و مسا تو ہوتی ہیں رحمت کی بارشیں
پاتے ہیں فیض رات کو جو کرتے ہیں قیام

شاعر کی دلی خواہش ہے کہ ملتِ اسلامیہ میں باہمی اتفاق قائم ہو۔ لہٰذا فرماتے ہیں:

اِسلام درس دیتا ہے قائم ہو اتفاق
دل میں کسی بھی فرد کے پیدا نہ ہو نفاق

دیوانِ محشؔر میں حمدیہ اور نعتیہ اشعار کثرت سے موجود ہیں، جو ان کی تقدیسی اور روحانی شاعری کی عمدہ مثالیں پیش کرتے ہیں۔ یہ تو شاعر کا روحانی ترفع ہے جو شاعر سے اس طرح کے شعر کہلواتا ہے:

مومنِ کامل ہیں زندہ اس جہاں میں جا بجا
موجزن ہے ان کی پیشانی پہ رحمت کی شعاع

غلبۂ شیطاں سے جس دم دل ترا تاریک ہو
کر لے روشن ، مانگ کر تو مردِ کامل کا چراغ

محبوب محشر کی شاعری کی اتنی ساری جہتوں میں سے ان کی "اخلاقی شاعری" ہی میں ان کی انفرادیت سب سے زیادہ اُبھر کر سامنے آئی ہے۔ اردو کی غزلیہ شاعری کے سرمایہ میں اخلاقی شاعری کا فقدان ہے۔ غالباً رومانیت، تصوف، فکر و فلسفہ اور تبصرۂ حالاتِ حاضرہ کے عناصر نے ہمارے ادب میں اخلاقی شاعری کو ابھرنے کا موقع نہیں دیا۔ ذہن پر زور ڈالنے سے ہمارے کلاسیکل عہد کی شاعری سے ذیل کے چند گوہر پارے ہی ہاتھ آتے ہیں:

ظفرؔ آدمی اس کو نہ جانیے گا، ہو وہ کتنا ہی صاحبِ فہم و ذکا
جسے عیش میں یادِ خدا نہ رہی، جسے طیش میں خوفِ خدا نہ رہا

(بہادر شاہ ظفرؔ)

نہنگ و اژدہا و شیرِ نر مارا تو کیا مارا
بڑے موذی کو مارا نفسِ امارہ کو گر مارا

(ذوقؔ)

بڑھاؤ نہ آپس میں مِلّت زیادہ
مبادا کہ ہو جائے نفرت زیادہ

(حالیؔ)

سنسکرت اور فارسی میں اخلاقی شاعری کی ایک عظیم روایت موجود ہے، سعدیؔ کی تصنیفات "گلستاں اور بوستاں" اور مولانا رومؔ کی "مثنوئ معنوی" اعلیٰ پیانے کی حکمت آمیز اخلاقی شاعری سے سرشار و لبریز نظر آتی ہیں۔ سنسکرت میں بھی اشلوکوں کی شکل میں اخلاقی شاعری کے عمدہ نمونے کثرت سے موجود ہیں۔ مثلاً اقبالؔ نے بھرتری ہری کے ایک سنسکرت اشلوک کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

"پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر
مردِ ناداں پر کلامِ نرم و نازک بے اثر"

یہاں غور کرنے کی بات ہے کہ خود اقبالؔ کے کل شعری سرمایہ میں اس قسم کی حکمت آمیز اخلاقی شاعری کی مثالیں کہیں اور نظر نہیں آتیں۔ لہٰذا یہ مقامِ مسرت ہے کہ محبوب محشرؔ کے یہاں اس قسم کے اشعار کثرت سے موجود ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمایئے:

بشر کی خامشی کرتی ہے معنی اس طرح پیدا
صدف کی کوکھ میں ہوتا ہے جوہر جس طرح پیدا

چہرۂ انساں سے دل کا حال ہوتا ہے بیاں
ہو ثمر سے فطرتِ برگ و شجر جیسے عیاں

مردِ بد کرتا ہے ہر دم صحبتِ بد اختیار
یہ وہ مکھی ہے کہ جو ہے گندگی پر ہی نثار

مؤخرالذکر شعر کو سنسکرت اس اشلوک کے مدِ مقابل رکھا جاسکتا ہے جس کا ترجمہ یہ ہے:

(اچھے لوگ صرف خوبیاں تلاش کرتے ہیں جیسے شہد کی مکھیاں شہد کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہیں۔ برے لوگ اس طرح دوسروں کے عیب ڈھونڈنے میں لگے رہتے ہیں جس طرح مکھیاں پھوڑے پھنسی کی تلاش میں مصروف رہتی ہیں)

مکھیوں کے گندگی پر نثار ہونے کی تشبیہ محبوب محشرؔ کے شعر اور سنسکرت کے اشلوک میں مشترک ہے جو دونوں میں یکساں طور پر لطف دے جاتی ہے۔

محبوب محشرؔ کی شاعری ایک الگ قسم کی شاعری ہے جس سے محظوظ ہونے کے لئے مخصوص قسم کے شعری ذوق اور افتادِ طبع کی ضرورت ہے۔ قارئین کے مزاج میں اس قدر تغیر، انحراف اور تنوع پایا جاتا ہے کہ ان سب کو یکساں قسم کی شاعری متاثر نہیں کرتی، مثلاً جدیدیوں کو ترقی پسند شاعری پسند نہیں تو ترقی پسندوں کو بھی جدید شاعری پسند نہیں۔ علیٰ ہذا القیاس۔ لیکن جو لوگ وسیع النظر نقاد یا سخن فہم ہوتے ہیں انہیں ہر قسم کی شاعری میں اپنی پسند کی اچھی چیزیں مل جاتی ہیں، یا وہ ہر قسم کے تعصب سے بلند و بالا ہو کر خود اپنی پسند کی اچھی چیزیں دریافت کر لیتے ہیں۔ محبوب محشرؔ کا

ایک مخصوص شعری مزاج بن چکا ہے جو اس عمر میں بدل نہیں سکتا۔ امید ہے کہ خود قارئین کرام اپنے آپ کو محشؔر کے مزاج کے ساتھ ہم آہنگ کر کے ان کے کلام سے لطف اندوز ہو سکیں گے، نیز ‘‘دیوانِ محشؔر’’ کو وہی سندِ مقبولیت حاصل ہوگی جو اس سے قبل ‘‘موجِ التہاب’’ اور ‘‘تریاق’’ کو حاصل ہوئی تھی۔

موجِ التہاب

(محبوب محشؔر)

ڈاکٹر محبوب محشؔر کی عمر اس وقت ستر سال سے تجاوز کر چکی ہے۔ اس اعتبار سے انہیں اڑیسہ ہی کے نہیں بلکہ پوری اردو دنیا کے قدمائے سخن کے حلقے میں شمار کرنا مناسب ہوگا۔ مجھے افسوس ہے کہ صرف ایک ڈیڑھ سال ہوئے ان سے میرا تعارف ہوا، ورنہ ‘‘آبِ خضر’’ (مطبوعہ ۱۹۶۳ء) میں نمایاں طور پر ان کا ذکر آتا۔ حتّٰی کہ ڈاکٹر حفیظ اللہ نیولپوری کی پی۔ ایچ۔ ڈی کی تھیس ‘‘اڑیسہ میں اردو (۱۹۸۴ء) میں بھی ان کا کہیں ذکر نہیں۔ البتہ خاورؔ نقیب نے اپنی زیرِ طبع تالیف ‘‘صحرا میں پھول’’ میں انہیں شامل کیا ہے۔ محبوب محشؔر نے اپنی تخلیقی زندگی کا بیشتر حصہ کلکتہ اور جمشید پور میں گزارا۔ وطن واپس آئے تو اپنے قصبے میں اس طرح گوشہ نشیں ہو گئے کہ اڑیسہ کی اردو تحریک سے ہمیشہ کٹے رہے۔ ان کی گمنامی کا سب سے اہم سبب غالباً یہی ہے۔

جب ان کے فرزند ارجمند ڈاکٹر اقبال منظر نے ‘‘موجِ التہاب’’ کا مسودہ مجھے دکھایا تو مجھے حیرت آمیز مسرت ہوئی۔ حیرت اس لئے کہ محشؔر جیسے کہنہ مشق اور قادر الکلام شاعر اب تک کہاں روپوش تھے؟ مسرت اس لئے کہ ان کی شاعری میں بعض خصوصیات ایسی نظر آئیں جو کم از کم عہدِ جدید کے دوسرے شعراء کے یہاں کالعدم ہیں۔ یوں تو ہر سال اردو کے سیکڑوں مجموعے شائع ہوتے ہیں مگر ان میں سے بیشتر ایسے ہیں جو قارئین کے ذہن و شعور کو بغیر جھنجھوڑے ہوئے گزر جاتے ہیں۔ لیکن ‘‘موجِ التہاب’’ کی بابت ایسا نہیں کہا جا سکتا۔ یہ ایک طرف پڑھنے والوں کو رہ رہ کے فکر و تامل پر مجبور کرتا ہے تو دوسری طرف شعری مجموعوں کی یکسانی کے اس دور میں ذائقہ بدلنے کا بھی موقع فراہم کرتا ہے۔

محبوب محشؔر کی شاعری کا خمیر مذہب ہی سے ابھرا ہے، چاہے آپ اسے مذہبِ فطرت کا

نام دیں یا مذہبِ دل کا۔ یہ بات انہیں مذہبِ اسلام ہی سے بطورِ ودیعت ملی ہے۔ کالی داس، ڈانٹے اور ملٹن سے سے کرٹی ایس ایلیٹ تک مختلف اہم شاعروں نے اپنی شاعری میں اپنے اپنے مذہب کی ترجمانی کی ہے جسے دوسرے مذہب کے لوگ بھی دلچسپی سے پڑھتے رہے ہیں اور اس سے لطف اندوز ہوتے رہے ہیں۔ ایسی شاعری ایک مخصوص طبقے کے لیے مقصود ہونے کے باوجود آفاقیت کی حامل ہوتی ہے۔ محشرؔ کی شاعری بھی اسی زمرے سے تعلق رکھتی ہے۔ اگر مذہبی موضوعات سے وابستہ نظموں کو الگ رکھا جائے تو پھر بھی ان کے یہاں جو فطری اور تاثراتی نظمیں یا غزلیں باقی رہتی ہیں، ان کے پیشِ نظر موصوف کے شاعرانہ قد کی تعیین میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔

محبوب محشرؔ کے معاصرین میں سے بہت کم شاعر ایسے رہ گئے ہیں جن کا تعلق براہِ راست ترقی پسند ادبی تحریک یا حلقۂ اربابِ ذوق سے ہو۔ ورنہ ان کے بیشتر ہم عصر شعراء ترقی پسندی سے جدیدیت کی طرف مراجعت کر کے آئے ہیں۔ اس امر کے علی الرغم محشرؔ کی شاعری کا سلسلہ حالیؔ اور اقبالؔ کی عظیم شعری روایات سے مربوط و منسلک نظر آتا ہے۔ اس اعتبار سے محشرؔ موجودہ ادبی منظر نامے میں یکہ و تنہا نظر آتے ہیں۔ شاعرِ اڑیسہ امجد نجمیؔ کے سوا اس علاقے میں کوئی دوسرا شاعر نظر نہیں آتا جس کے یہاں اقبالؔ کے اسلوب کا اتنا گہرا اثر پایا جاتا ہو جتنا محشرؔ کے یہاں موجود ہے۔ پھر بھی محشرؔ کی شعری کائنات اقبالؔ کی شعری کائنات سے جداگانہ حیثیت رکھتی ہے۔ فطری رجحانات میں بعد المشرقین کے باوجود ان دونوں کے اسالیب میں جو بظاہر مماثلت پائی جاتی ہے، اس کے کئی اسباب ہو سکتے ہیں۔ پہلا سبب یہ ہے کہ اس وقت کے تمام اہم مغربی رجحانات کے ادراک کے باوجود اقبالؔ نے اپنی شاعری کا ناطہ مغرب کے بجائے مشرق کی کلاسیکل شاعری سے جوڑا اور پابند نظم کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا جس کا ہیولیٰ پہلے سے انیسؔ، حالیؔ اور محمد حسین آزاد کے یہاں موجود تھا۔ انہوں نے اپنا ذخیرۂ الفاظ بھی فارسی کی کلاسیکل شاعری سے اخذ کیا۔ یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری شمع و پروانہ، گل و لالہ، بلبل و عندلیب، صحرا و بستاں جیسے الفاظ کے محور کے ارد گرد گھومتی ہے۔ پھر بھی انہوں نے اپنی بے پناہ تخلیقی بصیرت کی بناء پر اِن گھسے پٹے الفاظ میں استعاراتی معنویت سمو کر ایک نئی جان ڈال دی ہے۔ محشرؔ کی شاعری کا منبع بھی فارسی کی وہی کلاسیکل شاعری ہے اور ان کے ذخیرۂ الفاظ میں (سوائے شاہین، خودی، مردِ کامل اور عقل و دل جیسی مخصوص

اصطلاحات کے) اقبالؔ کے تقریباً تمام ذخیرۂ الفاظ موجود ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اپنے مخصوص موضوع کی مناسبت سے محشرؔ نے بھی ان الفاظ کو اپنے طور پر استعاراتی معنویت کا جامہ پہنایا ہے، اقبالؔ کی محض نقالی نہیں کی ہے۔

اسلوبی مماثلت کا دوسرا سبب یہ ہے کہ اقبالؔ کی طرح محشرؔ کے یہاں بھی فارسی آمیز تراکیب کی بہتات نظر آتی ہے۔ جس طرح اقبالؔ تخلیقی جوش و ولولہ سے مغلوب ہو کر فارسی میں شعر کہنا شروع کر دیتے تھے، محشرؔ کے یہاں بھی وہی صورتِ حال نظر آتی ہے۔ مثلاً

آخرش یہ آرزو میری بھی سن   اے خدا از رحمت خالی مکن
ہے ترے قدموں پہ پوشیدہ کسی کی آرزو   می چکد اشکِ بہاراں از در و دیوار تو

تیسرا سبب یہ ہے کہ اقبالؔ کے کلام میں اسلامی تلمیحات بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ محشرؔ نے اپنی شاعری میں جس کثرت سے اسلامی تلمیحات استعمال کی ہیں وہ بھی ان کے اسلوب کو اقبالؔ کے اسلوب سے قریب تر کر دیتی ہے۔

محشرؔ کے ذیل کے اشعار کے پیشِ نظر کون نہیں کہے گا کہ ان میں اقبالؔ کی آواز کی بازگشت سنائی نہیں دیتی۔ ؎

عیش تو عشرت بھی تو اور رونقِ محفل بھی تو   مے بھی تو، ساقی بھی تو، پروانے کی منزل بھی تو
اہلِ محفل کی خوشی سے تو عبث کیوں دور ہے   اِس قدر کیوں مضمحل ہے مضطر و رنجور ہے؟

☆ ☆

زبانِ مدعا سے گل ہیں عاری شاخساروں میں   بیانِ حسرتِ گل کا سراپا ترجماں ہو جا!
کسی کے دل میں ہے سوزش، کوئی محتاجِ گویائی   مٹا دے داغ لالہ کا، تو نرگس کی زباں ہو جا!

اقبالؔ اور محشرؔ کے اسلوبِ شاعری میں اس حد تک مماثلت و مشابہت کے باوجود دونوں کے نظریۂ حیات میں بڑا فرق پایا جاتا ہے۔ انیسویں صدی کا آخری نصف حصہ ہندوستان میں سماجی اور مذہبی اصلاحوں کا دور تھا۔ جہاں راجہ رام۔ موہن رائے، دیانند سرسوتی اور رام کرشن پرم ہنس نے ہندو سماج میں اصلاح لانے کی کوشش کی، وہیں شاہ ولی اللہ اور ان کے دیگر رفقائے کار نے اسلامی معاشرے میں اصلاحی سلسلہ شروع کیا۔ ان اصلاحی تحریکوں کا اثر ادب پر بھی پڑا۔ راجہ رام موہن

رائے کی ''برہموسماج'' والی تحریک سے بنگالی میں ٹیگور اور اڑیا میں مدھوسودن راؤ بہت متاثر ہوئے۔ شاہ ولی اللہ کی اصلاحوں کا اثر حالیؔ کی نظموں، نذیر احمد کے ناولوں اور اکبرالہ آبادیؔ کی طنز و مزاح میں نمایاں طور پر ظاہر ہوا۔ سرسیدؔ نے بھی مسلم معاشرے میں تبدیلی لانے کی ضرورت محسوس کی اور مسلمانوں کو علومِ جدیدہ سے مستفید ہو کر مغرب کے شانہ بشانہ چلنے کی ترغیب دی۔ اقبالؔ کی شاعری بڑی حد تک سرسید کی تحریک کی توسیع کا درجہ رکھتی ہے، جب کہ محبوب محشرؔ کے شعری رویہ کو میں حالیؔ کے خانے رکھتا ہوں۔

اقبالؔ نے کبھی مسلم معاشرے کی اخلاقی اور اصلاحی پہلوؤں پر زور نہیں دیا، جب کہ محشرؔ کی شاعری کا مرکز و محور مسلم معاشرے کی خرابیوں کو دور کرنا اور اسے بدعت و اختراع و امتزاج سے پاک کرنا ہی ہے۔ محشرؔ کی نظمیں ''شیطان کا سکون'' ''حضور کے کردار''، ''کردارِ اصحاب''، ''حقیقتِ مرشد''، ''مسلمِ عصرِ نو'' اور ''کردارِ علمائے سو'' میرے اس دعوے کی پشت پناہی کے لیے کافی ہیں۔

اقبالؔ اِس لیے تصوف کے خلاف تھے کہ یہ مسلمانوں کو میدانِ عمل سے دور کر کے ''احساسِ خودی'' کی راہ میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے۔ لیکن محشرؔ تصوف اور شریعت کی ہم آہنگی کے ذریعہ خود شناسی اور خدا شناسی کی منزلوں تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ اقبالؔ او محشرؔ کے رویوں میں یہی بنیادی فرق ہے۔ یہاں میں اتنا عرض کر دوں، کہ تصوف اور شریعت کی ہم آہنگی ایک پیچیدہ مسئلہ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ شریعت کے بغیر تصوف درخورِ اعتناء نہیں، لیکن درجۂ معرفت میں ایک ایسا مرحلہ آتا ہے جس میں تصوف اور شریعت دونوں آپس میں متصادم ہوتے ہیں۔ منصورؔ حلاج کی بزرگی مسلم، لیکن ہم ان علمائے کرام (یعنی پیروانِ شریعت) کو بھی غلط نہیں کہہ سکتے جنہوں نے منصورؔ کو دار پر چڑھانے کا فتویٰ صادر کیا تھا۔ ہم سرمدؔ کا بھی اِحترام کرتے ہیں لیکن عالمگیرؔ اور ان کے عہد کے دیگر علماء کو بھی برا بھلا نہیں سکتے جنہوں نے سرمدؔ پر قتل کا فتویٰ لگایا تھا۔

جہاں تک بدعتوں کا تعلق ہے، کُلُّ بِدعَۃٍ ضَلَالَۃ سے کسی کو بھی انکار نہیں۔ لیکن اگر غور کیا جائے تو بدعتوں کا سلسلہ خلفائے راشدین کے فوراً بعد مسلمانوں میں داخل ہو گیا تھا، کیونکہ اس دور کے بعد ''شہنشاہیت'' آ گئی جو اسلام کے جمہوری نظام کے بالکل خلاف تھی۔ میری نظر میں ''شہنشاہیت'' بذاتِ خود ایک بہت بڑی بدعت ہے اور باقی جتنی بدعتیں ہیں اسی ایک بدعت کی

شاخیں ہیں۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ دینِ اسلام کو پھیلانے میں صوفیائے کرام نے سب سے اہم کردار ادا کیا۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ صوفیائے کرام نے اپنے اپنے زمانے میں مصلحتاً بہت سی بدعتوں کو روا رکھا (خصوصاً وہ بدعتیں جو ہندوؤں سے مسلم معاشرے میں در آئی تھیں۔) ان کے آثار ابھی تک غیر ضروری رسم و رواج کی شکل میں ہمارے یہاں موجود ہیں۔ ممکن ہے بعض حضرات ان بدعتوں کو بدعتیں نہ مانتے ہوں یا ان کے لیے کچھ جواز رکھتے ہوں۔ لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہ لینا چاہیے کہ محبوب محشرؔ کی طرح کوئی شاعر اگر خالص احکامِ الٰہی اور سنت نبوی کی طرف دعوت دے تو اسے جدید اصطلاح میں بنیاد پرست Fundamentalist قرار دے کر اس کی باتوں کو نظر انداز کر دیا جائے۔ محشرؔ کی نیک نیتی پر شبہہ نہیں کرنا چاہیے کیونکہ انہوں نے مذہب اسلام کی روح کو صحیح طور پر سمجھا ہے جو اپنے اندر ایک غیر معمولی آفاقیت رکھتی ہے۔ ذیل کے دو شعروں میں محشرؔ نے نہ جانے کتنی گہری بات کہہ دی ہے۔

جسے کہتا ہے تو مذہب وہ اک قانونِ فطرت ہے　　نہیں محدود یہ مسجد میں مندر میں مکانوں میں
تو مکتب اور مسجد تک نہ کر محدود علمِ دیں　　بنا لے سارے عالم کو تو مرکز علم و حکمت کا

(کردارِ علمائے سو)

محشرؔ ہمارے بیشتر واعظوں سے اس لئے شاکی ہیں کہ ان کے قول و فعل میں تطابق نہیں ہوتا اور ان کے جذبۂ اصلاح میں اخلاص کا فقدان نظر آتا ہے۔ لہٰذا فرماتے ہیں:

مسائل قوم کے واعظ کبھی حل کر نہیں سکتا　　نہ ہو اخلاص جب اصلاح کا اپنے بیانوں میں

نظم "کردارِ علمائے سو" میں کتنی کڑوی سچائی کو بے نقاب کیا ہے، ملاحظہ فرمائیے:

کبھی عامل، کبھی ساحر، کبھی استادِ فنِ جن　　حصولِ زر کی خاطر تو اِدھر اٹھا اُدھر بیٹھا
سجالی ہے حویلی سارے سامانِ تعیش سے　　بروزِ حشر کیا ہوگا تو اس سے بے خبر بیٹھا
تجھے درسِ نظامی کے لئے مامور ہونا تھا　　مگر تو درس دینے غالبؔ و داغؔ و جگرؔ بیٹھا

اس بابت وہ دیوبند اور بریلی دونوں گروپ میں سے کسی کو مستثنیٰ قرار نہیں دیتے۔ اس لئے فرماتے ہیں:۔

قلب سے لوگوں کے جب رخصت ہوا للٰہیت　　تب بریلیت ہوئی پیدا ہوئی دیوبندیت

حق بجانب ہر کوئی کہتا ہے اپنے آپ کو   مذہب اسلام کی سب نے گھٹائی اہمیت

حالانکہ بہت سے لوگ اس بات کو دل ہی دل میں محسوس کرتے ہوں گے، لیکن آج تک محشرؔ کے سوا کسی اور کو ہمت نہیں ہوئی کہ تحریری طور پر اس کا برملا اظہار کر سکے۔

محبوب محشرؔ نے حمد بھی کہی ہے اور نعت بھی۔ گذشتہ چند سالوں میں اردو کے کئی نعتیہ مجموعۂ کلام شائع ہوئے ہیں۔ ان میں نعت اور منقبت زیادہ ہوئی ہے اور حمد کم۔ زیادہ تر نعتیں غزل کے فارم میں ہوتی ہیں اور پھر نعتوں میں عموماً یہ خامی ہوتی ہے کہ درمیان میں منقبت کے اشعار آجاتے ہیں۔ لیکن محشرؔ کے یہاں ایسی بات نہیں ہے، انہوں نے نعت کے علاوہ قابلِ لحاظ حد تک حمد بھی کہی ہے۔ انہوں نے نعت کے لیے مختلف پیرایۂ اظہار کو اپنایا ہے۔ مثلاً:۔

دیکھ کر کہتا تھا میں ہر طائرِ پرواز کو   کاش پہنچاتا مدینے تک میری آواز کو
کاش اڑ کر مجھ کو لیتا اپنی پشتِ پاک پر   چھوڑ کر پھر وہ پلٹ آتا وہاں کی خاک پر
(عزمِ حج)

موصوف زندگی پر موت کو اس لیے ترجیح دیتے ہیں کہ موت کے بعد انہیں قبر میں دیدارِ نبیؐ حاصل ہوگا۔ لہٰذا فرماتے ہیں

زندگی بھر جو تمنا بر نہ آئی تھی کبھی   بعد مرنے کے نظر آئی مجھے شکلِ نبیؐ

محبوب محشرؔ سچے عاشقِ رسول ہیں۔ وصفِ نبیؐ میں فرماتے ہیں۔

آپ پر قدرت نے کی ہے اپنی ہر صنعت تمام   با توجہ ، با محبت، بارضا، بااہتمامؐ

سو وسیلوں کا وسیلہ ہیں محمد مصطفیٰؐ   عرش میں وہ جلوہ گر اور فرش میں جلوہ نما

لیکن ان کے خیال میں عشقِ نبیؐ کا تقاضہ یہ ہے کہ اتباعِ سنتِ نبوی پابندی سے کیا جائے۔ ورنہ محض اقرارِ لسانی سے کیا فائدہ؟ ان کی اس منطق میں کتنا زور ہے ملاحظہ فرمائیے:

تھا ابو طالبؔ سے بہتر کس کو عشقِ احمدی   دوزخی ہیں کیونکہ تھے وہ منکرِ حکمِ نبیؐ

موصوف سرورِ کائنات اور دیگر بزرگانِ دین کے وسیلے کے قائل ہیں جیسا کہ ان کی مناجات (۲) سے مترشح ہے۔

محشرؔ کی تاثراتی نظم ''مخزنِ مہر و محبت'' پڑھ کر امیر خسروؔ اور اقبالؔ کی وہ نظمیں یاد آ جاتی ہیں جو والدہ مرحومہ کی یاد میں کہی گئی تھیں۔ اس نظم میں اپنی ماں سے شاعر کو والہانہ محبت کا اظہار ہوا ہے جو ہمارے ذہن میں دیرپا تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ دل کو چھونے والی ایسی نظمیں آج کل کہاں نظر سے گذرتی ہیں؟

آج کل اخلاقیات کو ایک پیش پا افتادہ موضوع قرار دیا جانے لگا ہے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ گزشتہ تین چار دہائیوں میں اخلاقیات پر بہت کم توجہ دی گئی ہے۔ ترقی پسندی، جدیدیت، ما بعد جدیدیت وغیرہ تو آتی جاتی لہریں ہیں۔ لیکن اخلاقیات ہی کو دوام نصیب ہے جس کے ثبوت میں کوٹلیہ، بھرتری ہری اور سعدیؒ کا کلام پیش کا جا سکتا ہے۔ محشرؔ کے اِس نوعیت کے اشعار ایسے ہیں جنہیں روزمرہ کی زندگی میں بطورِ حوالہ پیش کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً

نصیحت جاہلوں کو کارگر ہوتی نہیں محشرؔ
کہ چوبِ خشک پہ پرواں نہیں چڑھتا ہے برگ و بر

☆☆

ابنِ آدم کی یہی فطرت ہے ہر دم آشکار
کاٹتا ہے شاخ وہ جس پر ہو اس کا آشیاں

☆☆

تن ہے قمر کا روشن سورج کی روشنی سے
دل بھی ہے یوں منور ایماں کی تازگی سے

☆☆

چہرۂ انساں سے دل کا حال ہوتا ہے بیاں
ہو ثمر سے فطرتِ برگ و شجر جیسے عیاں

☆☆

آہ میں مظلوم کی پوشیدہ ہے قہرِ خدا
کاش اے ظالم تجھے معلوم ہو جاتی یہ بات

جہاں تک محبوب محشرؔ کی غزلوں کا تعلق ہے، ان کے بیشتر اشعار پر تصوف کا عنصر غالب ہے۔ ان کے مخصوص مذہبی مزاج سے یہی توقع کی جا سکتی تھی۔ ''مشتے نمونہ از خروارے'' کے مصداق اس نوعیت کے چند اشعار ملاحظہ فرمایئے: ؎

کتنے پوشیدہ ہیں نغمے میرے دل کے ساز میں
اہلِ محفل کیوں نہ گم ہو جائیں اس آواز میں

☆☆

پیامِ زندگانی یوں سناتی ہے صبا مجھ کو   چٹکنا باغ میں کلیوں کا ہے بانگِ درا مجھ کو

☆☆

نہیں سمجھا ہے تو نے رازِ ہستی کیا ہے اے ناداں   حیاتِ جاوداں بخشے گا یہ ذوقِ فنا مجھ کو

☆☆

خوشبو زباں ہے گل کی، عرفاں کا ہے خزینہ   محرومِ داستاں ہے جس گل کی بو نہیں ہے

محشرؔ کو استعارہ سازی اور پیکر تراشی کے عمل میں بھی مہارتِ تامہ حاصل ہے مثلاً:۔

ادائے گل کو اہلِ گلستاں نے دلربا سمجھا   سفینہ بوئے گل کو اور صبا کو نا خدا سمجھا

☆☆

شیشۂ تقدیر میں پنہاں تری تصویر تھی   نامۂ اعمال میں میرے تری تحریر تھی

☆☆

تمنا دید کی اڑتی ہے گردِ کارواں بن کر   نشاں منزل کا ہے کوئی نہ کوئی کارواں میرا

موصوف کے یہاں وارداتِ قلبی کا اظہار کہیں براہِ راست ہوا ہے کہیں بالواسطہ مثلاً:۔

چھین کر کیا تابِ گویائی مری تجھ کو ملا؟   سوزشِ دل نے زباں بن کر سنائی داستاں

☆☆

دل بجھا تو کیا ہوا؟ لیکن دھواں باقی ہے آج   خوش نہ کیوں ہوں میں کہ آخر کچھ نشاں باقی ہے آج

غرض کہ محبوب محشرؔ ”خالص شاعری“ کے دلدادہ بھی ہیں اور اپنے پیشِ نظر چند اصلاحی پیغامات بھی رکھتے ہیں جنہیں وہ شاعری کے توسط سے اپنے قارئین تک پہنچانا چاہتے ہیں۔ لیکن انہوں نے خود مصلحِ قوم و ملت ہونے کا دعویٰ کبھی نہیں کیا۔ ان کا خیال ہے کہ ان کا کلام پڑھ کر اگر ایک قاری بھی اصلاحِ نفس اور تزکیۂ باطنی کی طرف راغب ہو جائے تو انہیں زندگی بھر کی محنت و کاوش کا صلہ مل جائے گا۔ کہاں تک ان کی یہ خواہش پوری ہوتی ہے، یہ تو وقت ہی بتائے گا۔ لیکن میں وثوق کے ساتھ اتنا کہہ سکتا ہوں کہ اردو کے شعری مجموعوں کی بھیڑ میں محبوب محشرؔ کا مجموعۂ کلام ”موجِ التہاب“ اپنی ایک الگ تھلگ شناخت قائم کرتے ہوئے اردو کے سنجیدہ قارئین کو بار بار غور و فکر پر مہمیز کرتا رہے گا۔

سنسکار (افسانوی مجموعہ)

(محمود بالیسری)

جن لوگوں کی اجتماعی کدوکاوش اور جدوجہد کی وجہ سے اڑیسہ جیسا دورافتادہ علاقہ پوری اُردو دنیا کے ساتھ مربوط و منسلک ہو گیا، ان میں محمود بالیسری کا نام خاصا اہم ہے۔ ان کا تعلق اس گروہ سے ہے جس کو اپنی مٹی کی سوندھی خوشبو بہت عزیز ہے اور جو اس سرزمین میں اپنی تہذیب و ثقافت کی جڑوں کی جستجو، دریافت اور بازآفرینی میں آسودگی محسوس کرتا ہے۔ محمود بالیسری نے ۱۹۵۵ء کے لگ بھگ ”اڑیسہ میں اردو“ (مطبوعہ، پیام مشرق، دہلی) جیسے موضوع پر پہلی بار قلم اٹھایا جو آج کے محققوں کے لئے دلچسپ موضوع بن گیا ہے، یعنی آج سے پینتالیس سال قبل انہوں نے جو پودہ لگایا تھا، آج تناور درخت بن چکا ہے۔ علاوہ ازیں اڑیا زبان و ادب کے مختلف پہلوؤں پر ان کے مضامین اردو کے مختلف رسائل میں گزشتہ چالیس سال سے مسلسل چھپ رہے ہیں۔ اڑیا کے عوامی ادب سے بھی انہیں خصوصی دلچسپی ہے۔ موصوف فی الحال اردو۔ اڑیا ڈکشنری کی تالیف میں مصروف ہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ وہ تن تنہا یہ کارنامہ انجام دے رہے ہیں اور ان کا معاون و مددگار کوئی نہیں۔ ان کی شخصیت اردو اور اڑیا تہذیب کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کی کتابیں ”اڑیسہ کی لوگ کہانیاں“ اور ”اڑیا ادب کی مختصر کہانی“ میرے اس دعوے کی پشت پناہی کے لئے کافی ہیں۔ صرف اردو یا اڑیا ہی نہیں، ہندوستان کی دیگر علاقائی زبانوں کے ادبی رجحانات سے بھی انہیں دلچسپی ہے۔ یہی سبب ہے کہ تمام اہم علاقائی زبانوں کو ملا کر ”ہندوستانی زبان کی تاریخ“ پر ایک کتاب لکھ رہے ہیں۔ حالانکہ انگریزی، بنگالی، اڑیا جیسی زبانوں میں اس قسم کی کتابیں موجود ہیں، لیکن اردو میں ایسی کوئی کتاب نظر سے نہیں گزری۔ ہندوستان میں لسانی ہم آہنگی کے لئے ایسی کتابوں کی اہمیت مسلم ہے۔ محمود بالیسری کی یہ کتاب چھپ جائے تو امید ہے، اردو میں یہ اپنی نوعیت کی منفرد کتاب ہوگی۔

محمود بالیسری تاریخِ ادب کے رسیا ہیں ہی، لیکن وہ بنیادی طور پر اردو کے ایک تخلیقی فنکار ہیں اور ان کی تخلیقیت کا جوہر افسانہ نگاری کے میدان میں چمکتا ہے۔ ان کے پہلے افسانوی مجموعے ”پتھروں کے گیت“ کے دیباچے میں سلام بن رزاق نے محمود بالیسری کو اپنا پیش رو افسانہ نگار

قرار دیا ہے۔ اس دیباچے میں سلام بن رزاق رقم طراز ہیں:

> ”محمود بالیسری کے افسانوں میں پلاٹ، کردار سازی، منظر نگاری، مکالمہ اور جزئیات رسی یعنی وہ تمام اجزائے ترکیبی جس سے روایتی افسانہ عبارت ہے بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ اس کے باوجود ان کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ان کا افسانہ روایتی ہوتے ہوئے بھی عصری افسانے کے ہم رکاب ہیں۔“

میری رائے میں مذکورہ اجزائے ترکیبی کی بنا پر ”روایتی افسانے“ اور ”عصری افسانے“ کے درمیان حدِ فاصل کھینچنا مناسب نہیں، کیوں کہ یہ اجزائے ترکیبی دونوں میں مشترکہ ہیں۔ چاہے ”شعور کی رو“ کی ”ٹکنک“ پر مشتمل افسانہ ہو یا علامتی اور تجریدی افسانہ، اس میں کچھ نہ کچھ پلاٹ ہوگا ہی، جس کے اردگرد افسانہ نگار مکڑی کے جالے کی طرح افسانے کا تانا بانا بنتا ہے۔ افسانے کے چند مقامات پر کچھ عقدے (Crux) ہوتے ہیں جن کے ساتھ افسانے کی تاروپود (Texture) اور ساخت (Structure) مل کر اور ان سے ہم آہنگ ہو کر اسے فن پارے (Artifact) کا درجہ عطا کرتی ہیں۔ انہیں عقدوں کے تسلسل و ترتیب سے پلاٹ معرض وجود میں آتا ہے۔ اس لئے پلاٹ کے بغیر ”عصری افسانے“ کا تصور ہی کیسے کیا جا سکتا ہے؟ جہاں تک کردار سازی کا تعلق ہے، افسانے کا ہر کردار اپنے رویے اور طور طریقے (Behaviour) کی وجہ سے ہی پہچانا جاتا ہے۔ اور یہ رویے اور طور طریقے کردار کی نفسیات کے مظہر ہوتے ہیں۔ کوئی اچھا افسانہ نگار کردار کی نفسیات کو بیانیہ انداز میں پیش نہیں کرتا، بلکہ ایسے محلِ وقوع (Situations) پیدا کر دیتا ہے جن سے گزر کر قاری کردار کی نفسیات تک سیدھی رسائی حاصل کرتا ہے۔ میری نظر میں نفسیات کا انعکاس ہی افسانہ نگاری کی جان ہے، اور اس سے بھی اہم ایک افسانہ نگار کا وہ فنکارانہ کمال ہوتا ہے جس سے وہ قاری کو کردار کے ساتھ ساتھ لے کے چلتا ہے اور قاری کے ذہن میں کردار کے ساتھ یک دردی (Empathy) کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ اس یک دردی کی وجہ سے ہی قاری میں جمالیاتی نشاط

پیدا ہوتا ہے جو کسی بھی تخلیق کی منزلِ مقصود ہے۔ اس عمل میں روایتی و عصری یا قدیم و جدید افسانے میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ جہاں تک منظر نگاری، مکالمہ اور جزئیات رسی کا تعلق ہے، یہ اشیاء افسانے کی بنت کاری، تار و پود اور ساخت کی تشکیل میں بہ وقتِ ضرورت کام آتی ہے اور ضمنی، مگر اہم حیثیت رکھتی ہیں۔ اس لئے جدید افسانے میں ان کے استعمال کی کہیں ممانعت نہیں۔ لہٰذا اسلام بن رزاق کا یہ کہنا کہ پلاٹ، کردار سازی، منظر نگاری وغیرہ کی موجودگی کی وجہ سے محمود بالیسری کے افسانے روایتی ہیں کسی طرح قابل قبول نہیں۔ بلکہ میں کہوں گا کہ ان کے بعض افسانے جدید مسائل مثلاً دہشت گردی، بے کاری و بے روزگاری، شہری زندگی کی پیچیدگی، لڑکیوں کی شادی کی دشواریوں اور فطری آفتوں وغیرہ احاطہ کئے ہوئے ہیں۔ یہ تمام چیزیں موجودہ حیات کے مسائل ہیں کہ نہیں؟ تجریدی اور علامتی افسانوں میں ان سب کا خاطر خواہ انعکاس کیوں نہیں ہوتا؟ اور اگر کسی فنکار کے یہاں یہ چیزیں پائی جاتی ہیں تو ہمیں کیا حق پہنچتا ہے کہ اس کے افسانے کو ”عصری افسانے“ کا نام نہ دیں؟ محض ذات کے خول میں بند ہو کر قلم چلانا تو جدیدیت یا عصریت کی پہچان نہیں! جدید ذہن وہ ہے جو کائنات خرد (Micro-Cosm) اور کائنات کلاں (Macro-Cosm) دونوں کا احاطہ کر سکے۔ یعنی

؎ سمٹے تو دلِ عاشق، پھیلے تو زمانہ ہے

جب میں افسانوی ادب کی تاریخِ ارتقاء پر غور کرتا ہوں تو میرے ذہن میں ایک طفل ناداں سے عنفوانِ شباب اور سنِ بلوغ تک کے ذہن و شعور کے ارتقاء کا خیال آتا ہے۔ ایک بچہ کہانی سننے کے قابل ہوتا ہے تو اسے سیدھے سادے الفاظ میں اور چھوٹے چھوٹے جملوں میں چھوٹی چھوٹی کہانیاں (مثلاً کوے اور کنکر کی کہانی یا بندر اور مگر مچھ کی کہانی وغیرہ) سنائی جاتی ہیں جنہیں وہ خود یاد رکھ کے اس کی اپنی ٹوٹی پھوٹی زبان میں، اس کے اپنے بنائے ہوئے قواعد کے اصول کے تحت سنانے لگتا ہے۔ بچہ ذرا بڑا ہوتا ہے تو سوتے وقت اس کی نانی یا دادی اسے کہانیاں سناتی ہیں جنہیں سنتے سنتے وہ سو جاتا ہے یہ کہانیاں عموماً راجہ، مہاراجہ، شیر، گائے، بکری، وغیرہ سے متعلق ہوتی ہیں، جنہیں وہ دلچسپی سے سنتا ہے۔ ان کہانیوں میں کہیں، کہیں اخلاقی باتیں بھی ہوتی ہیں۔ ذہنِ طفل کے ان دونوں مرحلوں کو ”لوک کہانیوں“ کے ارتقائی مراحل سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ بچہ

ذرا اور بڑا ہوتا ہے تو وہ بیک وقت علم و آگہی کی دنیا میں قدم رکھتا ہے اور خواب و خیال نیز واہمہ (Phantasy) کی دنیا میں کھو جانا چاہتا ہے۔ اس عمر میں اسے دیو، جن، پری جیسے مافوق الفطرت کرداروں کی کہانیوں سے دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ اسے میں ''داستان کے دور'' سے مماثل سمجھتا ہوں۔ عالمِ طفلی کے بعد جب انسان عنفوانِ شباب (Adolescence) میں داخل ہوتا ہے تو اس کے جذبات میں اتھل پتھل مچنے لگتا ہے، اس میں جنسی بیداری پیدا ہوتی ہے اور وہ رومانیت کی دنیا میں کھو جانا چاہتا ہے۔ اس طرح رومانی افسانے جو اس کی زندگی سے بہت قریب ہوتے ہیں اسے پسند آنے لگتے ہیں۔ جب وہ سنِ بلوغ (Adult-hood) میں دنیوی ذمہ داری کا بوجھ اٹھانے لگتا ہے تو اسے طرح طرح کے لوگوں سے سابقہ پڑتا ہے اور وہ واقعیت پسندی کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ اس وقت تک اس کی عقل و آگہی بامِ عروج کو پہنچ چکی ہوتی ہے۔ وہ اپنی ذات کے اندر جھانک کے دیکھتا ہے اور اس کی اپنی نفسیات اور وارداتِ قلبی سے دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ انسان کے اس دور کو میں ''فکشن کے دورِ عروج'' سے مشابہ قرار دیتا ہوں۔ غرض کہ افسانوی عروج کا دور داخل اور باطن کی ہم آہنگی سے معرضِ وجود میں آتا ہے۔ محض کچھوے کی طرح ذات کے خول میں چھپ جانے سے نہیں۔

محمود بالیسری کے مزاج کو سمجھنے کے لئے اڑیا کے افسانوی ادب کے اتار چڑھاؤ پر گہری نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ محمود بالیسری کا تعلق سرزمینِ بالیسر سے ہے جہاں انیسویں صدی میں اڑیا کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا فکشن نگار فقیر موہن سیناپتی پیدا ہوا۔ فقیر موہن کو پریم چند اور شرت چندر چٹرجی کے ہم پلہ ہونے کا شرف حاصل ہے۔ مارکسزم سے ناواقفیت کے باوجود اس نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں طبقاتی کش مکش، جاگیردارانہ نظام کے استحصال جیسے موضوعات کے علاوہ سماج میں پھیلے ہوئے دیگر امراض مثلاً جہالت، توہم پرستی، غلط رسم و رواج وغیرہ کی جس طرح سچی اور خردبینی تصویر پیش کی ہے، اس سے ہماری عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ فقیر موہن کے زمانے کے تقاضے کچھ اور تھے اور موجودہ دور کے تقاضے کچھ اور ہیں۔ ہمیں یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ محمود بالیسری نے ہمارے عہد کے تقاضوں کو محض لبیک نہیں کیا، بلکہ تخلیقی سطح پر اردو زبان میں اڑیا کی اس عظیم شخصیت کے فنکارانہ رویہ کی توسیع کرنے کی سعیٔ مشکور کی ہے۔

گزشتہ نصف صدی میں اڑیا کی افسانہ نگاری کے رجحانات میں بہت سی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ کسی افسانہ نگار نے مارکسزم سے اثر قبول کیا تو کسی نے نظریہ فرائڈ سے۔ کچھ لوگوں نے ان دونوں کو ملا کے پیش کیا۔ کسی نے نئے نئے ابھرتے ہوئے سماجی اور سیاسی مسائل پر قلم اٹھایا تو کسی نے فرد کی شخصی زندگی میں وقوع پذیر ہونے والے چھوٹے چھوٹے واقعات کو اپنے فن کی گرفت میں لانے کی کوشش کی۔ کسی نے سنجیدہ انداز اختیار کیا، تو کسی نے طنزیہ لب ولہجہ اپنایا۔ علامتی اور تجریدی افسانوں کی بھی ایک لہر اٹھی، لیکن اڑیا ادب میں یہ لہر زیادہ دنوں تک چل نہ سکی۔ بہر کیف ابھی اڑیا کے جتنے اچھے لکھنے والے ہیں (چاہے ان کا تعلق جدیدیت سے ہو یا مابعد جدیدیت سے)، نفسیاتی افسانوں پر ہی اپنا زور صرف کرتے ہیں۔ محمود بالیسری اڑیا کے صفِ اول کے افسانہ نگاروں مثلاً گوپی ناتھ مہانتی، کانہو چرن مہانتی اور بھوتی پٹنائک سے بے حد متاثر ہیں۔ ان کا اسلوب بھوتی پٹنائک کے اسلوب سے بہت قریب نظر آتا ہے۔ محمود صاحب اپنی کہانیوں کے کردار عوام ہی کے درمیان سے منتخب کرتے ہیں، لیکن وہ ان کرداروں کے ذہن کے اندر جھانک کے دیکھتے ہیں نیز ان کی نفسیات کا قریب سے مطالعہ کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں نہ فرائڈ کی جنسیت کا اثر ہے نہ مارکس کی جدلیاتی مادیت کا۔ اس لئے وہ ترقی پسند افسانہ نگار ہرگز نہیں ہیں۔ وہ ازسرتاپا ''نفسیاتی افسانہ نگار'' ہیں اور اس کے سوا کچھ نہیں۔

دہشت گردی (Terrorism) ہمارے عہد کا ایک ایسا مسئلہ ہے جو پوری دنیا کے لئے ایک دردِ سری بنا ہوا ہے۔ اس مسئلے پر مختلف زبانوں میں بہت سے افسانے لکھے گئے ہیں۔ محمود بالیسری نے اپنے افسانے ''دہشت گرد'' میں ایک ایسے سکھ خاندان کی کہانی پیش کی ہے جو تقسیمِ ملک کے دوران بکھر گیا تھا۔ باپ بیٹے سے بچھڑ گیا۔ لڑکے نے ہندوستان میں اپنا گھر بسا لیا۔ لیکن ۱۹۸۴ء کے ہنگامے کے دوران اس کے بیوی بچے مارے گئے۔ اب وہ دہشت گرد بن گیا۔ وہ دوسرے دہشت گردوں کے ساتھ مل کر ایک گروہ بناتا ہے۔ راستے میں ایک بس کو روکا جاتا ہے اور اس کے تمام مسافروں کو نیچے اتارا جاتا ہے۔ دہشت گرد ایک بوڑھے مسافر سے پوچھتا ہے کہ وہ ہندو ہے یا مسلمان ہے یا کرستان۔ بوڑھا جواب دیتا ہے کہ وہ ہندوستانی ہے۔ دونوں میں بحث چلتی ہے اور بوڑھا سمجھانے کی کوشش کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ''تمہارے خاندان پر ظلم ہونے کی وجہ سے جس طرح

تم ظالم بن گئے، ٹھیک اسی طرح دوسرا بھی دہشت گرد بن سکتا ہے۔ یہ کوئی سالس کا راستہ نہیں ہے۔ خاندان در خاندان درندے بنتے جائیں گے اور پھر دیکھنا یہ دنیا درندوں کی دنیا بن جائے گی۔" اسی دوران ایک دوسرے دہشت گرد کی گولی بوڑھے کا سینہ چھلنی کر دیتی ہے اور وہ اس دہشت گرد پر لڑھک جاتا ہے اور افسانے کا اختتام ان الفاظ پر ہوتا ہے:

> "بوڑھے کے کندھے پر لٹکی جھولی سے ایک گروپ تصویر نیچے گر گئی۔ دوسرے ہی لمحہ دہشت گرد بوڑھے کی لاش سے لپٹ کر پھوٹ پھوٹ کر رو رہا تھا۔"

قاری کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ وہ بوڑھا اسی دہشت گرد کا باپ تھا۔ اس افسانے کے آخری دو جملوں میں جو درد و کرب اور سوز و گداز (Pathos) پوشیدہ ہے، اس سے انکار ممکن نہیں۔

اس افسانے کو پڑھ کر اڑیا کے مشہور افسانہ نگار سریندر مہانتی کے افسانے "نین پور اکسپریس" کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ یہ ایک بہت ہی پرانا افسانہ ہے جو جنگ آزادی کے تشدد کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ تشدد پسندی بہر حال دہشت گردی ہی ہے چاہے جس نام سے اسے برپا کیا جائے۔ اس کہانی میں ایک مجاہدِ آزادی ایک ریلوے لائن کا فش پلیٹ کھول دیتا ہے تاکہ نین پور اکسپریس آئے تو حادثے کا شکار ہو جائے۔ وہ شخص اندھیرے میں اپنی کٹیا کو چلا آتا ہے جہاں ایک دھندلا چراغ ٹمٹماتا رہتا ہے۔ وہیں وہ ٹرین کی آواز کا انتظار کرتا رہتا ہے۔ اس کی نظر ایک خط پر پڑتی ہے جو اس کی بیوی کی لکھی ہوئی ہے۔ جب وہ ٹمٹماتے ہوئے چراغ میں خط پڑھنے لگتا ہے تو اس میں لکھا ہوا ہے کہ وہ اسی نین پور اکسپریس سے آ رہی ہے۔ اس دہشت گرد کو محسوس ہوتا ہے جیسے اس کے سر کے اندر نین پور اکسپریس دوڑ رہی ہو، فی گھنٹے اسّی میل کی رفتار سے۔ محمود بالیسری اور سریندر مہانتی کے افسانوں میں مماثلت اظہر من الشمس کے مصداق ہے۔ سریندر مہانتی کا افسانہ امتداد زمانہ کے باوجود آج بھی نیا ہے۔ اسی طرح امید ہے کہ محمود بالیسری کا یہ افسانہ آج نیا ہے اور کل بھی نیا رہے گا۔

دہشت پسندی کی طرح "بیکاری کا مسئلہ" بھی ہمارے ملک کا ایک اہم مسئلہ ہے۔ "تارِ عنکبوت" میں اسی مسئلے کی نشان دہی ہوئی ہے۔ کسی گرلز اسکول میں ٹیچر شپ کا ایک پوسٹ خالی ہے۔ اس ایک پوسٹ کے لئے پانچ خواتین امیدوار ہیں۔ پہلی امیدوار رینا ہے جو نہ خوبصورت

ہے نہ بدصورت۔ اس کی شادی نہیں ہو پا رہی ہے۔ دوسری امیدوار سمیتا ہے جو دل کے مطابق شوہر پانے کے لئے نوکری کو ضروری سمجھتی ہے۔ تیسری امیدوار دمینتی ہے جو اپنی ازدواجی زندگی کو زیادہ معیاری بنانا چاہتی ہے۔ چوتھی امیدوار مینکا ہے جو زندگی کی جد و جہد میں اکیلی ہے۔ پانچویں امیدوار چترا ہے جو ایک بچے کی ماں ہے۔ وہ اپنے گمراہ شوہر کے تغافل کا شکار ہے۔ اسے بھی نوکری کی سخت ضرورت ہے۔ سکریٹری فیصلہ نہیں کر پاتا ہے کہ کس کا انتخاب کیا جائے۔ اس لئے وہ ہال سے باہر نکل آتا ہے۔ افسانہ نگار یہاں یہ بتانا چاہتا ہے کہ دنیا میں اس قسم کی دکھ بھری داستانیں بھری پڑی ہیں۔ ان سے وابستہ مسائل کا حل ڈھونڈنا کسی فردِ واحد کے بس کی بات نہیں۔

اسی طرح افسانہ ''رنگوں کی دنیا'' لڑکیوں کی شادی سے متعلق روزمرہ تجربات کی عکاسی کرتا ہے۔ لڑکی کالی ہے۔ اس لئے لڑکے والے اسے دیکھ کر جاتے ہیں اور لڑکی کی سیرتوں کی تمام تعریفوں کے باوجود اسے ناپسند کر دیتے ہیں۔ ایک دوسری جگہ نسبت لگائی جاتی ہے۔ لڑکا انجینیئر ہے۔ لڑکے والے دیکھ کے جاتے ہیں اور خط لکھتے ہیں کہ ان کا لڑکا کالا ہے، اس لئے گوری لڑکی چاہیے تاکہ آئندہ نسل کی حفاظت کی جا سکے۔ بات تو معمولی سی ہے، لیکن اگر غور کیا جائے تو اس کالی لڑکی اور اس کے اہل خاندان کی بے چارگی قاری کو مضطرب کر دیتی ہے۔ اس افسانے کے ان آخری جملوں میں درد و کرب کا کتنا سمندر موجزن ہے:

> ''اشوک بابو (لڑکی کے باپ) سوچ رہے ہیں کہ دنیا میں گورے اور کالے کے سوا اور کون سا رنگ ہے۔ سرخ، سبز، نارنگی، آسمانی۔ ان رنگوں کے انسان کہاں ہیں جنہیں کالی لڑکی کے لئے منتخب کیا جائے؟ اشوک بابو اس کش مکش میں تھے اور ان کے ہاتھ میں وہ خط لرز رہا تھا۔''

شادی کا مسئلہ ہمارے سماج کا ایک اہم مسئلہ ہے ہی۔ لیکن جب یکے بعد دیگرے کئی لوگ ایک لڑکی کو دیکھنے آتے ہیں تو خود لڑکی کے دل پر کیا گزرتا ہے، اس کی خوبصورت عکاسی افسانہ ''سرخ سرخ بیر بہوٹی'' میں پائی جاتی ہے۔

افسانہ ''سنسکار'' میں ممبئی جیسے بڑے شہر میں مزدوروں کے مسائل پیش کئے گئے ہیں۔ آرٹسٹ حسن ممبئی کے مختلف علاقوں میں گھوم کے ان علاقوں کا آرٹ بناتا ہے اور اپنے آرٹ کی

نمائش بھی کرتا ہے مزدور پوپٹ کے ساتھ جب وہ فٹ پاتھ میں پڑی اس مزدور کی ماں کو دیکھنے جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ماں مر چکی ہے اور اس کی لاش کے ارد گرد ایک ہجوم جمع ہے۔ یہ دیکھ کر پوپٹ ماں کی لاش کو دیکھے بغیر بھاگنے لگتا ہے اور میونسپلٹی والے اس لاش کو سنسکار کے لئے لے جاتے ہیں۔ جب حسن پوپٹ سے اس بھاگنے کا سبب جاننا چاہتا ہے تو وہ بتاتا ہے کہ اس کے پاس سنسکار کے لئے پیسے نہیں تھے۔ غریب کے سینے میں بھی انسان کا دل ہوتا ہے، لیکن وہ حالات سے اس قدر مجبور ہوتا ہے کہ اپنی ماں کی لاش کو دیکھنے کے لئے بھی تڑپ کے رہ جاتا ہے۔ یہ افسانہ قاری کو کرب واضطراب کے سمندر میں غرق کر دیتا ہے۔ اس افسانے کے آخری چند جملے ملاحظہ فرمائیے:

> ”یک بیک حسن کا چہرہ کھل اٹھا۔ اس کی تصویریں جب نمائش میں لگائی جائیں گی، تو وہ نامکمل نہیں رہیں گی۔ اسے اب ڈھکے چھپے گوشوں کا پتہ چل گیا ہے۔“

یہ ایک کامیاب نفسیاتی افسانہ ہے ہی، لیکن افسانہ نگار نے افسانہ کے منصب پر بھی بالواسطہ گفتگو کی ہے۔ شاعری کے توسط سے فن کے منصب پر اظہار خیال کرنا نسبتاً آسان ہے، لیکن افسانہ نگاری کے توسط سے نسبتاً مشکل۔ یہاں افسانہ نگار یہ کہنا چاہتا ہے کہ فن اس وقت تک پایۂ تکمیل کو نہیں پہنچ سکتا جب تک کہ عوام کے مسائل ونفسیات سے جڑا نہ ہو۔

افسانہ ”رونمائی“ میں افسانہ نگار نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ امیر اور غریب دونوں کا دلی اضطراب یکساں ہوتا ہے۔ امیر اور غریب دونوں کی بیویاں ایک ہی لیبر روم میں دردِ زہ میں مبتلا ہیں۔ دونوں شوہر بے چین ہیں، لیکن ایک دوسرے کو دلاسہ دیتے رہتے ہیں۔ اسی اثناء میں بچے کے رونے کی آواز آتی ہے۔ ان دونوں میں سے ہر شخص سوچتا ہے کہ یہ اس کا بچہ ہے لیکن جب نرس خبر دیتی ہے کہ بچے کی ماں مر چکی ہے تو ہر شخص دل ہی دل میں دعا کرتا ہے کہ اس کی بیوی مری نہ ہو، دوسری کی بیوی مری ہو، جب نرس لاش کو سفید چادر میں ڈھانپے ہوئے باہر لاتی ہے تو ان دونوں میں سے کسی کو چادر ہٹانے کی ہمت نہیں ہوتی۔

”رونمائی“ بہت ہی اچھا نفسیاتی افسانہ ہے۔ بیوی کے دردِ زہ میں مبتلا ہونے پر شوہر کی نفسیاتی کشمکش پر مختلف زبانوں کے فکشن میں بہت سے اچھے تجربے ہوئے ہیں مثلاً PearlS.buck نے Good Earth کے ہیرو کی اسی طرح ذہنی کش مکش کی خوبصورت عکاسی کی ہے۔ اڑیا کے

جدید افسانہ نگار رام چندر بہرا کے افسانہ ''آ گنتوک'' میں بھی اسی قسم کی نفسیاتی کش مکش کا انعکاس پایا جاتا ہے۔ لیکن محمود بالیسری نے آگے بڑھ کر بچے کی پیدائش اور ماں کی موت کے بعد شوہروں کی نفسیات کی جو منفرد تصویر کشی کی ہے، وہ ان کی خلاقانہ صلاحیت پر دال ہے۔

اپنے آبائی وطن سے لگاؤ ایک فطری امر ہے۔ انسان کی یہ نفسیات محمود بالیسری کے افسانوں ''پھلوار زندہ ہے، بلنگ بہتی ہے، اور ''میرا گاؤں میرا دیش'' سے مترشح ہے۔ محمود صاحب جس بالیسر ضلع سے تعلق رکھتے ہیں، وہاں ہر سال بلنگ (بوڑھا بلنگ) ندی کے آس پاس کے علاقوں میں بہت زیادہ تباہی ہوتی ہے۔ اول الذکر افسانے میں اسی تباہی کی حقیقت پسندانہ عکاسی ہوئی ہے۔ پھلوار نامی گاؤں سیلاب کی زد میں ہے۔ مویشیوں کو کھول دیا جاتا ہے اور لوگ اِدھر اُدھر بھاگنے لگتے ہیں۔ لیکن خدا بخش گاؤں چھوڑ کر نہیں جاتا، باندھ پر بیٹھا رہتا ہے اور سوچتا ہے کہ تہذیب و تمدن، قدیم سنسکرتی اور سبھیتا کی ڈور مضبوطی سے پکڑے رہے گا۔ لیکن اس کا یہ خواب پورا نہیں ہوتا۔ دوسری ہی لمحہ خدا بخش پانی کے بہاؤ میں ڈوبتا ابھرتا بڑھ رہا تھا۔ کبھی نہ واپس آنے کے لئے۔ پھر سب شانت ہوگیا۔ پھلوار اب بھی زندہ ہے، بلنگ اب بھی بہتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ خدا بخش جیسے لوگ ہر دور میں اپنی قدیم تہذیب و ثقافت کو سینے سے لگائے ہوئے ملیں گے جو حادثوں کے شکار ہوتے رہیں گے۔ لیکن ایسے لوگ کبھی مرتے نہیں کیونکہ یہ قصہ کبھی ختم نہیں ہوتا بلکہ اپنے آپ کو لامتناہی طور پر دہراتا رہتا ہے۔

انسان جب بوڑھا ہوتا ہے تو اس کے اندر بچپن کی طرف لوٹ لانے کی تڑپ بیدار ہوتی ہے جو نوسٹالجیا (Nostalgia) کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ''میرا گاؤں میرا دیش'' کا ہیرو جس نے لندن میں مارگریٹ نامی ایک خاتون سے شادی کر کے وہیں اپنی زندگی گزاری، اپنے گاؤں کے ایک بچپن کے غریب دوست سے خط و کتابت کے ذریعہ رابطہ قائم کرتا ہے اور اسے پیسے بھیج کر اپنے گاؤں میں ایک گھر بنواتا ہے تاکہ باقی ماندہ زندگی وہ یہیں گزارے۔ لیکن جب وہ اپنی بیوی مارگریٹ کے ساتھ گاؤں پہنچتا ہے تو اس وقت اس کے دوست کا انتقال ہو چکا ہوتا ہے۔ جب وہ لوگ اس دوست کی بیوی سے ملتے ہیں تو اس کے ہاتھوں میں چوڑیاں نہیں ہوتیں۔ یہاں تک تو کوئی بھی افسانہ نگار لکھ سکتا ہے۔ لیکن محمود بالیسری کی فنکارانہ چابکدستی اس

وقت اپنے درجۂ کمال کو پہنچتی ہے جب مارگریٹ یہ نہیں سمجھ پاتی کہ ہندوستان کی عورتیں بیوہ ہونے پر چوڑیاں کیوں نہیں پہنچتیں۔ کہانی اس وقت اپنے عروج کو پہنچتی ہے جب مارگریٹ کہتی ہے کہ وہ دوست کی بیوی کے لئے لندن سے چوڑیاں خرید کر کے لائی تھی۔

محمود بالیسری اپنے بیشتر افسانوں کے آخری چند جملوں میں ایسا خلاء چھوڑ دیتے ہیں جنہیں پُر کرنے لے قاری لمحۂ فکریہ میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ نیاز فتح پوری ایسے ہی افسانہ نگاروں کو بجا طور پر کامیاب افسانہ نگار تصور کرتے ہیں۔ محمود صاحب کے افسانوں سے چند مثالیں ملاحظہ فرمایئے:

(۱) ’’کیا سچ مچ ماں کو بلی اور اس کے بچوں سے اسی طرح محبت ہے جس طرح وہ اپنے بچوں سے پیار کرتی ہیں؟ یا پھر ’’بچہ کھائی‘‘ کی تہمت سب ماؤں کے سر سے ہمیشہ کے لئے ٹل جائے، اس کے لئے کوشاں ہیں؟‘‘ (افسانہ۔ بچہ کھائی)

(۲) ’’قارئین سے گزارش ہے کہ وہ بتائیں کہ ان کی نیند کب ٹوٹے گی؟‘‘

(افسانہ خفتہ قوم)

(۳) قارئین سے گزارش ہے کہ وہ ایک ایسی کہانی مجھے سنائیں جس میں وہ لڑکی خود بولتی ہو اور جس سے موہن کے دل میں دس سال سے الجھی ہوئی گتھی سلجھ گئی ہو۔ میں وہ کہانی موہن کی ڈائری میں لکھ کر اسے واپس کر دیتا اور موہن چلم چھوڑ کر ایک اچھا انسان بن جاتا اور میں چین کی سانس لے سکتا‘‘ (افسانہ۔ ڈائری)

محمود بالیسری کے یہاں انسانی نفسیات کے مطالعہ کا عمل اپنے دامن میں بڑی وسعت رکھتا ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں عہد طفلی سے لے کر عنفوانِ شباب، جوانی، ازدواجی زندگی اور عہدِ پیری تک ہر طرح کی نفسیات کا احاطہ کیا ہے۔ اس طرح ان کے یہاں یک رخا پن نہیں ہے، بلکہ زندگی کے گوناگوں پہلوؤں کی عکاسی ہے۔ یہ محض اس لئے ممکن ہوا ہے کہ ان کا فن کسی مخصوص ’’آئیڈیولوجی‘‘ سے نہیں بلکہ ’’زندگی‘‘ سے مشروط (Committed) ہے۔ ان کا افسانہ ’’قید میں ہے بلبل‘‘ موہن جیسے ایک چلبلے بچے کی کہانی ہے جو ہمیشہ آزاد رہنا چاہتا ہے۔ لیکن باپ کے دباؤ سے اس کی یہ خواہش پوری نہیں ہو پاتی۔ وہ شہر کو آتا ہے تو وہاں بلبل کا بچہ خرید لیتا ہے۔ باپ کے بار

بار کہنے کے باوجود وہ بلبل کے بچے کو آزاد نہیں کرتا۔ شاید اپنے باپ کو وہ یہ بتانا چاہتا ہے کہ جس اصول کے تحت باپ نے اسے گھر کے اندر قید کر رکھا ہے، اسی اصول کے تحت اس نے بلبل کے بچے کو پنجرے کے اندر بند کر کے رکھا ہے۔ بالآخر جب پنجرے کے اندر وہ بلبل کا بچہ مر جاتا ہے تو باپ کی آنکھوں سے دو بوند آنسو بہہ نکلتے ہیں۔ افسانے میں باپ کی نفسیات بھی پیش کی گئی ہے۔ باپ کو اپنی غلطیوں کا احساس ہو چکا ہے۔ افسانے کے آخری چند جملے کس قدر متاثر کن ہیں:

> ”دوسرے ہی لمحہ موہن کا چہرہ مجھے بلبل کے بچے کی طرح نظر آیا۔ بالکل دو چھوٹی چھوٹی گول گول آنکھیں۔ میری آنکھوں سے دو بوند آنسو نکل کر بہہ گئے اور میں نے موہن کو اپنے سینے سے لگالیا۔ موہن کی جیت اور ہماری ہار ہوئی تھی۔“

”ڈائری“ اور ”بنیان“ عنفوان شباب کی نفسیات (Adolescent psychology) پر مبنی ہیں، جب کہ ”خوشبو کا احساس“ مجرد مرد کی نفسیات اور ”کش مکش“ اور ”در دِزہ“ جیسے افسانے شادی شدہ عورتوں کی نفسیات کے مخصوص پہلوؤں کی عکاسی کرتے ہیں۔

”کش مکش“ اور ”در دزہ“ میں شادی شدہ عورت کی نفسیات کے دو الگ الگ بلکہ متضاد پہلوؤں کی عکاسی ہوئی ہے۔ ”کش مکش“ فاطمہ نامی ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جسے بچپن ہی سے گڑیوں سے لگاؤ ہے اور وہ بچے کی ماں بننا چاہتی ہے۔ ایسا نہیں ہوتا تو وہ ایک بچہ گود لینا چاہتی ہے۔ لیکن متبنیٰ فرزند قبول کرنے سے قرآن حکیم کی ممانعت فاطمہ اور اس کے والد کو عجیب قسم کی کش مکش میں مبتلا کر دیتی ہے۔ ”در دِزہ“ ایک ایسی شادی شدہ عورت کی کہانی ہے جو اس لئے ماں بننا نہیں چاہتی کہ اسے حاملہ ہونے سے ڈر لگتا ہے۔ اس کے مزاج کا چڑچڑاپن، پھر اس میں بدلاؤ آنا اور آخر کار زچگی کے خوف سے اس کا خودکشی کرنا بڑے خوبصورت اور فطری انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ ”خوشبو کا احساس“ اس لئے متاثر کن ہے کہ اس میں افسانہ نگار کی بے پناہ تخلیقی صلاحیت جھلکتی ہے۔ ایک لڑکی جو کسی کالج میں تھرڈ ایئر کی طالب علم ہے، گھوم گھوم کر اگربتی بیچتی ہے۔ بارش کے موسم میں اگربتی بیچنے کی غرض سے جب وہ ایک کمرے میں داخل ہوتی ہے تو وہاں ایک نوجوان موجود ہوتا ہے۔ وہ اسے اگربتی بیچنا چاہتی ہے، لیکن نوجوان کہتا ہے کہ اس کے یہاں دیوی دیوتا نہیں ہیں۔ اس کے علاوہ وہ گھر کو کب آتا ہے، کب جاتا ہے اس کا کوئی ٹھکانہ نہیں۔ اس لئے اگربتی

لے کر وہ کیا کرے گا؟ نوجوان کی معذرت کے باوجود وہ لڑکی اگربتی کی تیلیاں جلاتی ہے۔ پھر بھی اس نوجوان کو کوئی خوشبو محسوس نہیں ہوتی۔ اس لئے وہ لڑکی کہتی ہے کہ اس نوجوان کو کوئی ذہنی بیماری ضرور ہے۔ لیکن وہ اس بات کو ماننے کے لئے تیار نہیں ہوتا۔ جب وہ لڑکی لوٹنے لگتی ہے تو اس نوجوان کو خوشبو محسوس ہونے لگتی ہے۔ نوجوان کے ان الفاظ پر افسانہ اختتام پذیر ہوتا ہے:

> ”کمرہ خوشبوؤں سے معطر تھا اور میں ان خوشبوؤں میں کھو گیا۔ اگربتی کی سفید سفید راکھ کی لکیریں اِدھر اُدھر پڑی تھیں جو ہاتھ لگانے پر بکھر گئیں۔“

یہاں افسانہ نگار نے یہ بتانا چاہا ہے کہ اس نوجوان کی واقعی کوئی ذہنی بیماری نہیں تھی۔ بلکہ خود اس لڑکی کا وجود نوجوان اور خوشبو کے درمیان حائل تھا۔ اور اس کے وہاں سے ہٹ جانے کے بعد ہی اسے خوشبو کا احساس ہونے لگا۔ یہاں نفسیات کا ایک اور علامتی پہلو یہ نکلتا ہے کہ وہ لڑکی جانے کے بعد نوجوان کے ذہن و شعور میں یادوں کی خوشبو چھوڑ گئی۔ غرض کہ ”خوشبو کا احساس“ محمود صاحب کا بہت ہی کامیاب نفسیاتی افسانہ ہے۔ ڈھونگی بابا سے متعلق محمود بالیسری کا افسانہ ”سوامی جی“ پڑھ کر جوگندر پال کے افسانے ”کھودو بابا کا مقبرہ“ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ دونوں افسانے ہندوستانی سماج میں ڈھونگی باباؤں کے کردار کی سچی تصویر پیش کرتے ہیں۔ منتاج (Montage) (یعنی مختلف تصویروں کو کاٹ چھانٹ کر اور آگے پیچھے کر کے پیش کرنے) کی ٹکنک میں جوگندر پال کا ثانی کوئی نہیں۔ ”کھودو بابا کا مقبرہ“ میں بھی یہی ٹکنک استعمال ہوئی ہے۔ حالانکہ ”سوامی جی“ میں ٹکنک کا کوئی نیا تجربہ انجام نہیں دیا گیا ہے، لیکن اس میں سوامی جی کے ذہنی تذبذب و تشکیک کو بڑی کامیابی کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے جو ایک نئی چیز ہے۔ دونوں افسانوں کے بابا اخیر میں مر جاتے ہیں، لیکن جوگندر پال کے بابا فطری موت مرتے ہیں، جب کہ محمود بالیسری کے سوامی جی خودکشی کر لیتے ہیں۔ جوگندر پال کے بابا کے شیدائیوں میں ہندو، مسلمان، عیسائی سبھی ہوتے ہیں اور بابا کے انتقال کے بعد بھی وہ لوگ سوچتے ہیں کہ بابا کہیں گئے ہیں اور تھوڑی ہی دیر میں لوٹ آئیں گے۔ اس سے ہندوستانی عوام کی توہم پرستی ظاہر ہوتی ہے۔ اس افسانے کا اختتام بابا کے ایک مرید بندھو کے ان جملوں پر ہوتا ہے۔

> ”پہلے تو بابا اپنے ٹھکانے کی کھوج میں گھومتا پھرتا تھا۔ واہوں۔ اب اسے کہاں

جانا ہے۔ وہوں۔ وہ اب سدا کے لئے یہیں بس گیا ہے۔

واہوں! واہوں!

اس کے برعکس محمود بالیسری کے افسانے کا اختتام ایک کاغذ کے پرزے پر لکھے ہوئے سوامی کے ان جملوں پر ہوتا ہے:

> ''ایشور، انسان کا خالق ہے یا پھر انسان ایشور کا خالق اور ایشور کا وجود ہے یا نہیں، ان سب باتوں سے پرے، انسان کو زندہ رہنے کے لئے اور اپنے شعور کا توازن قائم رکھنے کے لئے ایشور پر وشواس رکھنا ہوگا۔''

یہی دراصل محمود صاحب کا اپنا فلسفہ ہے جسے وہ بابا کی زبانی کہلواتے ہیں۔ ایشور کو نہ ماننے پر جیون جھوٹ اور سچ، نیکی اور بدی، خیر وشر جیسی ثنویت (Dualism) میں مبتلا ہو کر اپنے آپ کو بھگوان کہتا پھرتا ہے اور جیون سے ''سوامی جیونا نند سوستی'' بن جاتا ہے۔ اس کے بھی کئی چیلے بن جاتے ہیں۔ لیکن پھر بھی اس کا ذہنی تذبذب برقرار رہتا ہے اور اسی تذبذب کی وجہ سے خودکشی کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ محمود بالیسری کے اس افسانے میں بابا کی ذہنی کش مکش کا جس قدر قریب سے مشاہدہ و مطالعہ کیا گیا ہے، وہ جوگندر پال کے مذکورہ افسانے میں مفقود ہے۔ محمود بالیسری کے بیشتر افسانے سرزمینِ اڑیسہ ہی کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ لیکن میری نظر میں اس بات کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ کیوں کہ مقامات اور کرداروں کے نام بدل دئے جائیں تو ان افسانوں کے نفس مضمون میں کوئی فرق نہیں آئے گا۔ میرے نزدیک سب سے اہم بات یہ ہے کہ محمود بالیسری نے اپنے افسانوں میں اڑیا زبان کے جدید تر افسانوں کی روح کو کامیابی کے ساتھ داخل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اڑیا کے افسانوی ادب میں علامتی اور تجریدی افسانے پیش پا افتادہ (Out-dated) ہو چکے ہیں اور فی الحال نفسیاتی افسانوں کا دور چل رہا ہے، وہ بھی زندگی کے نئے نئے مسائل کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے۔ اس اعتبار سے محمود بالیسری کے افسانے اڑیا کے جدید تر افسانوی رجحانات سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ مجھے امید ہے کہ ان کے اس افسانوی، مجموعے کو اردو کے ادبی حلقوں میں قدر و منزلت کی نظر سے دیکھا جائے گا اور اس میں شامل شدہ افسانوں کے فکری و فنی محاسن کا بجا طور پر اعتراف کیا جائے گا۔

ہندوستان کی تیرہ علاقائی زبانیں

(تاریخِ ادب)

(محمود بالیسری)

علمی دھماکے کے موجودہ دور میں جب کہ دنیا سکڑ کے رہ گئی ہے اور تمام کرۂ ارض ایک عالمی گاؤں میں تبدیل ہو چکا ہے، بین العلومی اور بین اللسانی مطالعہ کی بڑی ضرورت واہمیت پیدا ہو گئی ہے۔ حالانکہ انٹرنیٹ نے ایک علاقے کے انسان کو دوسرے علاقے کے انسان سے قریب تر کردیا ہے، لیکن یہ فنِ ترجمہ نگاری ہی ہے جو ایک جگہ ابھرنے والی فکری لَے کو دوسری جگہ تک پہنچا سکتا ہے۔ زمانۂ قدیم سے لے کر اب تک بین اللسانی ترجموں ہی کی بدولت انسانی علوم وفنون میں بعید از گمان اضافہ ہوا ہے۔ نیز تہذیب وثقافت اس حد تک ارتقاء پذیر ہوسکی ہے۔ خصوصاً بیسویں صدی کے اواخر میں اور اکیسویں صدی کے اوائل میں فنِ ترجمہ نگاری کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ گئی ہے۔ اسی وجہ سے پوَل انگلے (Paul Engle) نے "Foreword to Writing from the World II(1985)' میں لکھا ہے:

> 'The crucial sentence for our remaining years on the earth may be very simple 'Translate or Die'."

(کرۂ ارض پر ہمارے باقی ماندہ دنوں کے لئے فیصلہ کن اور نازک جملہ ہوگا "ترجمہ کیجئے یا پھر مرجایئے") یعنی آج کے دور میں ترجمہ نگاری نوعِ انسان کے لئے جینے اور مرنے کا مسئلہ ہے۔

ایک زبان سے دوسری زبان کو ترجمہ براہِ راست بھی ہوسکتا ہے اور بالواسطہ بھی۔ اگر ترجمہ نگار زبانِ منبع (Source Language) اور زبانِ ہدف (Target Language) دونوں سے کما حقہ، واقفیت رکھتا ہو تو اس کے ترجمہ کو براہِ راست ترجمہ کہا جائے گا۔ اگر یہ ترجمہ کئی زبانوں کے توسط سے ہو تو اسے بالواسطہ ترجمہ کہا جائے گا۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کے بالواسطہ ترجمے کو کئی لوگوں کا تعاون حاصل ہوگا۔ یعنی یہ ترجمہ کئی ذہنوں کے اشتراکِ باہمی کا نتیجہ ہوگا۔ مثلاً کسی رُوسی ناول کو اگر اردو میں منتقل کرنا ہو تو انگریزی ترجموں کا سہارا لیا جا سکتا ہے۔ یہ عمل ایک ایسا قلبِ ماہیت (transformation) ہے جو دو سطحوں پر وجود میں آتا ہے۔ ایک

سطح پر وہ ترجمہ نگار ہیں جو روسی اور انگریزی ان دونوں زبانوں سے واقف ہوں اور دوسری سطح پر وہ ترجمہ نگار ہیں جو انگریزی اور اردو دونوں میں مہارت رکھتے ہوں۔ ہر سطح پر ترجمہ نگار کی فہم کے مطابق اصل متن میں کچھ نہ کچھ فرق پیدا ہونا فطری امر ہے۔ ترجمہ ہو بہو نہ بھی ہو تو اصل متن کا اجتماعی خاکہ دوسری زبان کے قاری تک کسی نہ کسی حد پہنچ ہی جاتا ہے۔ مختلف زبانوں اور ان کے ادب کی تاریخ مرتب کرنی ہو تو ترجموں ہی کے توسط سے یہ بات ممکن ہے۔ چونکہ اس عمل میں کئی لوگوں کا مشترکہ تعاون درکار ہے، اس لئے قدم قدم پر کچھ نہ کچھ غلطی کے رہ جانے کا امکان رہتا ہے۔ ہمیں ان غلطیوں اور تسامحات کو نظر انداز کر کے مختلف زبان و ادب کے عام رجحانات اور میلانات پر نظر رکھنی ہوگی اور ان کا عرفان حاصل کرنا ہوگا۔

محمود بالیسری کی تصنیف ''ہندوستانی زبانوں کی مختصر تاریخ'' غالباً اردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کوشش ہے جس میں انہوں نے سنسکرت، پالی، پراکرت، اپ بھرنش سے لے کر ہندوستان کی تقریباً تمام اہم علاقائی زبانوں کی تاریخ مرتب کی ہے۔ اس میں شمالی ہند کی تمام نو ہند آریائی زبانیں بھی شامل ہیں اور جنوبی ہند کی تمام دراویڈی زبانیں بھی۔ ظاہر ہے کہ کسی بھی فرد کے لئے اتنی ساری زبانوں کا عرفان ممکن نہیں۔ لہٰذا محمود بالیسری نے انگریزی، ہندی، اڑیا اور بنگالی ترجموں کے مطالعہ کے بعد اپنے اس پروجیکٹ کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا ہے۔ موصوف نے بہت سے رسائل و کتب کے صفحات کھنگالے ہیں اور تاریخِ ادبیات کے سمندر میں غواصی کی ہے تو انہیں چند گرانقدر گوہرِ آبدار ہاتھ آئے ہیں۔ اس ادبی کارنامے میں انہوں نے تحقیق اور تنقید دونوں کا حق ادا کر دیا ہے۔

انہوں نے اردو زبان و ادب کے تذکرے کو چھوڑ دیا ہے۔ اس لئے نہیں کہ ہندو پاک میں اردو کا کوئی مخصوص علاقہ نہیں ہے بلکہ اس لئے کہ اردو کا قاری اس کی ادبی تاریخ سے بخوبی واقف ہے۔ رام بابو سکسینہ اور رالف رسل کی انگریزی کتابوں کے علاوہ جمیل جالبی، وہاب اشرفی وغیرہ کی تاریخِ ادبِ اردو پر مبنی کتابیں اس قاری کے پیشِ نظر ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر بالیسری کی اس کتاب کو ہندوستانی زبانوں کی تاریخ میں، تاریخِ زبانِ اردو کا تکملہ (Complement) کہا جا سکتا ہے۔ یوں تو پروفیسر وہاب اشرفی نے اپنی کئی جلدوں پر مبنی تصنیف ''تاریخِ ادبیاتِ عالم'' میں

سنسکرت، پالی، بنگلہ، پنجابی، تمل، مراٹھی اور ہندی زبانوں کا احاطہ کیا ہے، لیکن بہت سی دیگر اہم ہندوستانی زبانوں کی تاریخ کو چھوڑ گئے ہیں۔ اگر اردو کا ایک عام قاری وہاب اشرفی کی مذکورہ تحریروں کے ساتھ محمود بالیسری کی اس تصنیف کو ملا کر پڑھے تو اس کے پردۂ ذہن میں تمام ہندوستانی زبان وادب کی مکمل تصویر ابھر کر سامنے آئے گی۔ حالانکہ اردو میں اس قسم کی کوشش نئی ہے لیکن آج سے تقریباً ۴۰۔۴۵ سال قبل اُڑیا میں پروفیسر جانکی ولبھ مہانتی (بھردواج) اور پروفیسر گوپال چندر مصرا ضخیم کتابیں لکھ چکے ہیں۔ پروفیسر جانکی ولبھ مہانتی (بھردواج) نے اپنی کتاب کی تصنیف کے دوران اُڑیا میں اردو ادب کی تاریخ مرتب کرتے وقت اس ناچیز راقم الحروف کی مدد لی تھی، جس کا اعتراف انہوں نے اس کتاب کے ''عرضِ مصنف'' کے باب میں کیا تھا۔ اس اڑیا کتاب میں بعض اردو کے شاعروں کے ناموں کی انگریزی املا کو اڑیا میں منتقل کرتے وقت ناموں کی اصلی شکل بگڑ گئی تھی۔ راقم الحروف کے مشوروں پر بھردواج نے املا کی تصحیح کر لی۔ لہٰذا مجھے اندیشہ ہے کہ محمود بالیسری نے بھی مختلف زبانوں کے شعرا وادباء کے جو نام اردو میں لکھے ہیں ان کی املا صحیح نہ ہو یا پھر اردو کے رسم الخط میں ان کے تلفظ کا صحیح طور پر اظہار نہ ہوسکتا ہو۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ ان مضامین کو پڑھ کر ہمیں مختلف زبانوں کے ادب پاروں کے رجحانات ومیلانات کا بڑی حد تک عرفان ہو جاتا ہے۔

محمود بالیسری کے ان مضامین کو پڑھنے سے جہاں لسانیاتی سطح پر ہندوستانی ثقافت میں ''کثرت میں وحدت'' اور ''تنوع میں یکسانی'' کا اندازہ ہوتا ہے، وہیں ع ''گلہائے رنگ رنگ سے ہے زینتِ چمن'' کا بھی لطف آتا ہے۔

عنفوانِ شباب کے زمانے میں ڈاکٹر شکیل الرحمٰن کے قرب نے محمود بالیسری کے ادبی ذوق کو نئی جلا بخشی۔ غالباً انہیں سے متاثر ہو کر موصوف اردو نثر میں افسانہ نگاری اور تحقیقی مضامین لکھنے کی جانب متوجہ ہوئے۔ محمود صاحب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنی لسانی، تہذیبی اور ثقافتی جڑوں کی دریافت میں ہمیشہ کوشاں اور سرگرداں رہے۔ چاہے ''اڑیسہ میں اردو'' کا موضوع ہو یا ''اڑیا کے شعر وادب'' یا ''اڑیسہ کی لوک کہانیوں'' کا موضوع، وہ ہمیشہ ان سب کو ضبطِ تحریر میں لا کر اردو زبان وادب کو مالا مال کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دورانِ ملازمت انہیں اسٹنٹ رجسٹرار کو

آپریٹیو سوسائٹیز کی حیثیت سے اڑیسہ کے آدی باسی علاقوں میں زیادہ تر وقت گزارنا پڑا، جہاں ان کو اردو کا ماحول قطعی نہیں ملا۔ لیکن اردزبان وادب کی محبت کی آگ ان کے دل میں ہمیشہ سلگتی رہی اور اردو میں لکھنے لکھانے کا ان کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہا۔

''شاخسار'' کٹک (مدیر: امجد نجمی) میں اڑیا ادیبوں سے متعلق ان کے مضامین مسلسل چھپتے رہے۔ ان مضامین کو پھیلا کر انہوں نے ''اڑیا ادب کی مختصر کہانی'' کے عنوان سے ایک مستقل کتاب لکھ ڈالی۔ اس طرح ان کی تالیف ''اڑیسہ کی لوک کہانیاں'' بھی اردو کے فوک لور (Folk-lore) کے سرمایہ میں ایک قابلِ قدر اضافہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کے دو طبع زاد افسانوی مجموعے بھی چھپے ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ ان کے بیشتر افسانوں میں اڑیسہ کے ماحول، یہاں کی جھیل، ندی، پہاڑ اور یہاں کے آدی باسیوں کی سیدھی سادی زندگی اور مقامی تہذیب و ثقافت کی خوبصورت عکاسی ہوئی ہے۔

اسی طرح ''شاخسار'' کے علاوہ دیگر ادبی رسائل میں مختلف ہندوستانی زبانوں کے ادب سے متعلق ان کے متعدد مضامین چھپتے رہے۔ اوران کی یہ ادبی خدمت نصف صدی کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ چوں کہ پروفیسر جانکی ولبھ مہانتی (بھردواج) کی مذکورہ تصنیف میرے ذہن میں تھی اس لئے میں نے محمود بالیسری کو مشورہ دیا کہ چند اور زبان وادب پر مضامین لکھ کر ان سب کو ایک مستقل کتاب کی شکل دے دیں۔ مجھے بے انتہا خوشی ہے کہ انہوں نے اس ہیچ مداں کے مشوروں کو قبول کیا۔ اس کے نتیجہ میں جو کتاب منصہ شہود میں آئی وہ آپ کے سامنے ہے۔

ان مضامین کے مطالعہ سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستان کے شمال وجنوب کی تمام زبانوں کے شعروادب میں مسلمانوں کا کچھ نہ کچھ حصہ ضرور رہا ہے۔ اس سے قبل مجھے تو اس کا اندازہ ہی نہیں تھا کہ ابتدائی دور میں پنجابی زبان کے فروغ میں مسلمانوں کا سب سے اہم رول رہا ہے۔ ایک اور بات کا اندازہ لگتا ہے کہ بیسویں صدی کے بعد تمام علاقائی زبانوں پر مغرب کی ادبی تحریکوں کا تقریباً یکساں طور پر اثر پڑا ہے۔ تمام زبانوں کے ادیب مارکس، انگلز، فرائڈ، یونگ، بودلیئر، ملارمے، ٹی، ای، ہیوم، اثر راپاؤنڈ اور، ٹی، ایس، ایلیٹ سے کم وبیش یکساں طور پر متاثر ہوئے ہیں۔ بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں جدیدیت کے رجحان نے تمام زبانوں

میں زور پکڑا۔

زیرِ نظر تصنیف میں مصنف نے سنسکرت، پالی، پراکرت اور اپ بھرنش پر تفصیلی طور پر روشنی ڈالی ہے۔ سنسکرت تو خیر تمام ہند آریائی زبانوں کی ماں ہے ہی لیکن تمام دراویڈی زبانوں پر بھی اس کا اثر بہت گہرا ہے۔ ماضی میں جنوبی ہند کی زبانوں میں جو شاعری لکھی گئی ہے اس میں بدھزم، جینزم، وشنومت اور شیومت کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ ایک دفعہ پروفیسر احتشام حسین نے مجھ سے کہا تھا کہ ”سوائے اردو کے ہندوستان کی تمام دیگر زبانوں میں انیسویں صدی کے اواخر تک مذہبی شاعری کی جاتی تھی، جبکہ صنفِ غزل کی وجہ سے اردو میں شروع ہی سے خالص شاعری (Pure Poetry) کا سراغ ملتا ہے“۔ محمود بالیسری کے زیرِ نظر مضامین کے مطالعہ سے پروفیسر احتشام حسین کے مذکورہ بالا قول کی صداقت کا بڑی حد تک احساس ہوتا ہے۔ اس کتاب میں ہر پرشاد شاستری کا دریافت کردہ نسخہ ”بودھ گان و دوہا“ کا بار بار ذکر آیا ہے، جسے شاستری جی نے نیپال سے دریافت کیا تھا۔ ”بودھ گان و دوہا“ کی زبان کو اڑیا، بنگالی، آسامی اور ہندی ان تمام زبانوں کی ابتدائی شکل بتایا جاتا ہے۔ سید شبیر علی کاظمی نے پاکستان سے ”پراچین اردو“ کے نام سے ایک کتاب شائع کی ہے، جس میں انہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ ”بودھ گان و دوہا“ کی زبان اردو کی بھی ابتدائی شکل ہے۔ غرض کہ آٹھویں صدی سے گیارہویں صدی عیسوی تک تمام نو ہند آریائی زبانوں کے عبوری دور کی زبان اسی ”بودھ گان و دوہا“ کی زبان تھی۔ شوکت سبزواری کا کہنا ہے کہ ”پالی زبان سنسکرت سے نکلی نہیں ہے بلکہ ایک ہی دور کی زبان ہے اور کھڑی بولی (اردو) سنسکرت سے نہیں بلکہ پالی ہی سے نکلی ہے“۔ یہ بات بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ ”ویدک سنسکرت“ اور ”رامائن، مہابھارت والی سنسکرت“ میں زمین اور آسمان کا فرق ہے۔ ”ویدک سنسکرت“ ایران کی قدیم پہلوی زبان (ژند اوستا کی زبان) کی بہن ہے۔ اور مذکورہ دونوں زبانوں میں استعمال ہونے والے بہت سے الفاظ مشترکہ ہیں۔ میرا اندازہ ہے کہ پالی، پراکرت اور اپ بھرنش شمالی ہند میں مختلف علاقوں کے عوام کے بول چال کی زبانیں تھیں، جبکہ سنسکرت صرف شرفاء اور اعلیٰ طبقے کے لوگوں کی زبان رہی ہوگی۔ اس کی مثال آج کے دور میں اس طرح دیکھی جا سکتی ہے کہ کھڑی بولی (ہندی اردو دونوں) صرف پڑھے لکھے اعلیٰ طبقے کی تحریری اور تقریری زبان ہے جب کہ عوامی سطح بر قصبات میں ان پڑھ

گنوار لوگ اب بھی الگ الگ مقامی بولیاں بولتے ہیں۔ محمود بالیسری کی اس تصنیف کے مطالعہ کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ جس زمانے میں شمالی ہند میں سنسکرت زبان و ادب کا طوطی بول رہا تھا اسی زمانے میں جنوب میں تمل شعر و ادب کو دنیا کی قدیم ترین زبانوں کے ادبی سرمایہ میں شمار کرنا مناسب ہوگا۔

مجھے امید ہے کہ محمود بالیسری کی یہ انوکھی کوشش ملک کی قومی یکجہتی اور جذباتی ہم آہنگی کے سلسلے میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھے گی۔ خصوصاً جو لوگ بین اللسانی تقابلی مطالعہ کے دلدادہ ہیں ان کے حق میں یہ کتاب ایک نعمتِ غیر مترقبہ ثابت ہوگی، اس میں شک و شبہہ کی کوئی گنجائش نہیں۔

سنگ اٹھایا تھا کہ........

(محمود حامد)

مجھے وہ زمانہ اچھی طرح یاد ہے جب ہماری شاعری میں ”جدیدیت“ کا غلغلہ بلند تھا اور کئی احباب خط کے ذریعہ مجھ سے یہ دریافت کرنے لگے تھے کہ ”ہمارے ادب میں جدید افسانے نے ہنوز جنم لیا ہے کہ نہیں؟“ جدید افسانوں سے ان کی مراد ایسے افسانے تھے جن میں ”جدید حسیت“ کا اظہار ہوا ہو (جس طرح جدید شاعری میں ہو رہا تھا)۔ جدید حسیت دراصل ”جدید انسان“ کی نفسیاتی پیچیدگی کا نام ہے، جو تخلیقی سطح پر اپنے ساتھ نیا اسلوب و طرزِ اظہار لاتی ہے۔ میں جس زمانے کی بات کر رہا ہوں، اس زمانے تک واقعی ہمارے ادب میں جدید افسانوں کی تخلیق عام نہیں ہوئی تھی۔ آگے چل کر ہمارے چند افسانہ نگاروں نے افسانہ نگاری کی اس روایت سے انحراف کیا جو پریم چند سے لے کر ترقی پسندوں تک چلی آئی تھی۔ ان لوگوں نے علامتی انداز میں تجریدی افسانے لکھنے کا سلسلہ شروع کیا جسے ”جدید افسانے“ کا نام دیا گیا۔ یہ لوگ دیکھتے دیکھتے بہت کم عرصہ میں پورے ادبی منظرنامے پر چھا گئے۔ پھر کچھ دنوں کے بعد یہ بھی دیکھا گیا کہ علامت کے الجھاؤ اور تجریدیت کی بھول بھلیوں کی وجہ سے عام قاری کا رشتہ جدید افسانہ نگار سے رفتہ رفتہ ٹوٹ رہا ہے۔ عام قاری اور خاص قاری کا مسئلہ تو ایک الگ بحث طلب مسئلہ ہے جسے اٹھانے کا یہاں مقام

نہیں۔ لیکن ایک نقاد کے لئے یہ سوال بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ تجریدی اور علامتی افسانے کو غیر تجریدی افسانے کا تسلسل قرار دیا جائے یا نہیں۔ یعنی غیر تجریدی افسانے کو پرکھنے کے لئے تنقید میں پہلے سے جو اصول و معیار قائم کئے گئے ہیں، انہیں تجریدی افسانوں پر منطبق کیا جا سکتا ہے کہ نہیں۔

تجریدیت کی بات چلی ہے تو اتنا عرض کردوں کہ یہ ”جدید انسان“ کے سوچنے کا ایک بہت ہی اہم اور فطری زاویہ ہے (لیکن واحد زاویہ، نگاہ نہیں ہے)۔ تجریدیت کا کرشمہ ہمیں تجریدی ریاضیات (Abstract Mathematics) میں بھی نظر آتا ہے۔ جدید تجریدی ریاضیات کے جتنے موضوعے اور کلیے ہیں، ان سب کا ماڈل ہمیں روایتی حقیقی اعداد کے نظام میں بھی مل جاتا ہے۔ یعنی تجریدی ریاضیات بہر حال ریاضیات ہی ہے، کوئی اور چیز نہیں۔ اسی طرح تجریدی افسانہ بہر صورت افسانہ ہی ہے، کچھ اور صنفِ ادب نہیں اور اس کا ماڈل ہمارے روزمرہ کی زندگی میں ضرور دریافت کیا جاسکتا ہے۔ میری رائے میں تجریدی افسانے کی تفسیر و تعبیر کے لئے تو عام روش سے ہٹ کر دیگر گوں طریقہ اپنایا جاسکتا ہے، لیکن اس کے معیار و اقدار کے تعین کے لیے وہی بنیادی طریقۂ تنقید کارگر ثابت ہوگا جو غیر تجریدی افسانے کے لئے استعمال ہوتا رہا ہے۔ یعنی افسانے کے اندر قاری کو شروع سے اخیر تک اپنی گرفت میں رکھنے کی خوبی ہونی چاہیے۔ کامیاب افسانہ وہی کہلائے گا جسے پڑھتے وقت قاری افسانے کے کرداروں کے ساتھ اپنے آپ کو ضم کردے، ان کے سکھ دکھ کے ساتھ ہر قدم پر اپنے آپ کو شامل کرتا رہے، ہر قدم پر اسے اکساہٹ ہو کہ آگے کیا ہونے والا ہے اور اختتام پر پہنچ کر اس کے اندر ایک تحیر یا اضطراب کی ایسی کیفیت بیدار ہو جس سے قاری کو یہ محسوس ہو کہ ابھی کچھ اور خلا باقی رہ گیا ہے جسے اسے خود پُر کرنا ہے۔ چاہے افسانہ غیر تجریدی ہو یا تجریدی، وہ اگر اس معیار پر پورا نہ اترتا ہو تو اسے کامیاب افسانہ نہیں کہا جاسکتا۔

محمود حامد اس دور کے ایک کامیاب افسانہ نگار ہیں جسے عرف عام میں ”مابعد جدیدیت کا دور“ کہا جاتا ہے۔ ”مابعد جدیدیت“ کا ذکر تو شاعری کے میدان میں بڑے تام جھام سے سننے میں آتا ہے، لیکن افسانے کے میدان میں سننے میں نہیں آتا۔ اس کا مطلب یہ ہوا ابھی تک مابعد جدید افسانوں کی شکل واضح طور پر ابھر کر ہمارے سامنے نہیں آئی ہے۔ دراصل جدیدیت ہو یا مابعد جدیدیت، یہ ایک تہذیب، ایک ثقافت کا نام ہے جس کا وقتاً فوقتاً اظہار ادب یا دیگر فنونِ لطیفہ میں

ہوتا رہتا ہے۔ ''مابعد جدیدیت'' کے سلسلے میں میرا موقف یہ ہے کہ یہ ''جدیدیت'' سے ہٹ کر کوئی الگ چیز نہیں، بلکہ اس کی ایک شاخ ہے۔ گزشتہ دو دہائیوں میں سیاسی اور سماجی اتھل پتھل نیز کمپیوٹر اور میڈیا کی عمومیت کے باوجود بین الاقوامی سطح پر کوئی ایسا عجوبہ رونما نہیں ہوا جس سے ہماری تہذیب و ثقافت یا شعر و ادب کی جڑیں متزلزل ہوئی ہوں۔ اس لئے جدیدیت کا (منفی یا مثبت) جو بھی فلسفہ تھا، مابعد جدیدیت کا بھی وہی فلسفہ ہے۔ البتہ ہمارے بعض جدید تر قلم کار اپنے پیش رووں سے ان معنوں میں مختلف ہیں، کہ ان لوگوں نے پیش رو فنکاروں کی ٹھوکروں سے بہت کچھ سبق حاصل کیا ہے۔ ان لوگوں کے یہاں ترسیل کی ناکامی المیہ کی شکل اختیار نہیں کرتی۔ یہ لوگ لسانیاتی شکست و ریخت سے اجتناب برتتے ہیں۔ علامتوں کے استعمال میں بھی احتیاط سے کام لیتے ہیں کہ یہ کہیں بے محل اور مبہم نہ ہو جائیں۔ محمود حامد بھی جدید تر افسانہ نگاروں کے اس گروہ سے تعلق رکھتے ہیں جو علامتوں کو ''رشتوں کے مابین باہمی ردِ عمل کے تواتر'' (A series of interacting relationship) کے طور پر قبول کرتے ہیں۔

جدیدیت (یا مابعد جدیدیت) کی بہت سی خصوصیات میں سے بے چہرگی، ذاتِ دیگر کی تلاش، داخلی کش مکش، عرفانِ ذات اور کربِ تخلیق جیسے رجحانات محمود حامد کے افسانوں میں ابھر کر ہمارے سامنے آئے ہیں۔ ان کے یہاں محض بے چارگی اور مایوسی نہیں بلکہ کہیں کہیں تیرگی سے بھی امید کی ہلکی کرن پھوٹتی ہوئی نظر آتی ہے۔ حامد واحد حاضر یا واحد متکلم کے توسط سے افسانے کا آغاز کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ جس کردار کو لیتے ہیں، وہ ''ذاتِ دیگر'' ہوتا ہے۔ ان دونوں کو لے کر وہ اپنے افسانے کا کا تانا بانا بنتے ہیں۔ اس لیے وہ اور ان کی ''ذاتِ دیگر'' کے درمیان گفتگو بعض اوقات ''خود کلامی'' کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ لیکن اس خود کلامی میں بھی بتدریج افسانوی ارتقاء ہوتا ہے جو اخیر تک ہمیں اپنی گرفت میں لیے ہوئے رہتا ہے۔ آج کل کے بیشتر تجریدی افسانوں کے برخلاف ان کے افسانوں میں روز مرہ کے واقعات سیدھے سادے انداز میں قلم بند کیے گیے ہیں۔ ان میں پیچیدگی یا ژولیدگی کا نام و نشان تک نظر نہیں آتا۔ ان کے افسانوں کو ختم کرنے پر دل میں ایک ٹھیس سی اٹھتی ہے، جس کی وجہ سے محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ ابھی ختم نہیں ہوا ہے۔ یعنی درد و غم کی یہی داستانِ خونچکاں تا قیامت اپنے آپ کو دہراتی رہے گی۔ ٹیگور کی بنگالی نظم ''سنار تری'' (سونے

کی کشتی) کا یہ بند حامد صاحب کے افسانوں پر پورے طور پر صادق ہوتا ہے: چھوٹو پران، چھوٹو بیتھا/ چھوٹو چھوٹو دکھ کتھا/ نتانتہ ئی سیج سرل/ سانگہ کری منے ہئے/ شیش ہوئے، ہولونا شیش۔

(یعنی ننھی سی جان، ننھا سا درد، چھوٹے چھوٹے غم کی باتیں، نہایت ہی سیدھی سادی، جن کو ختم کرنے پر محسوس ہوگا کہ ختم ہو گئی ہیں۔ لیکن واقعی یہ ختم نہیں ہوئیں)۔

مثال کے طور پر ان کا افسانہ ''نادید'' لیجیے۔ ایک شخص اپنے زخم سے کیڑے کو نکال کر اور اسے ہتھیلی پر رکھ کر اسے گھورنے لگتا ہے۔ یہ تو اس کے جسم کا ایک حصہ ہے۔ وہ تو کوئی ماں نہیں کہ درد کے طوفان سے کسی ننھے کے بلکنے کی آواز سنی اور اس کا سارا درد غائب ہوگیا۔ وہ کوئی بانجھ نہیں کہ اپنے زخم کو چوم کر حواس کھو بیٹھے۔ سوچتا ہے کہ خدا کے کارخانے میں ایک کی موت ہی سے دوسرے کی زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔ اشرف المخلوقات بھی اپنی بھوک مٹانے کے لئے کسی کمزور جانور تک کو مار ڈالتے ہیں۔ وہ شخص اپنے آپ کو پیغمبر نہیں، بلکہ ایک ادنیٰ گنہگار انسان سمجھتا ہے۔ وہ کیڑے کو دھوپ میں پھینک دینا چاہتا ہے لیکن وہاں تو وہ مر جائے گا۔ وہ کیڑے کو کچرے میں پھینک دینا چاہتا ہے۔ لیکن وہاں تو بڑے کیڑے اس کو کھا جائیں گے۔ اخیر میں سوچتا ہے کہ زخم سے بہتر اس کیڑے کے لئے کوئی اور جگہ نہیں۔ وہ بڑی احتیاط سے نوزائدہ کیڑے کو اپنے ہی ناسور پر رکھ کر محبت اور صبر کی تاریخ کو دہرانے لگتا ہے۔

موجودہ حالات کے زوال آمادہ انسانی اقدار کے تناظر میں اس افسانے کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ افسانے کے اختتام پر ہمارے دل میں جو ٹیس اٹھتی ہے وہ ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے کہ کہانی ابھی ختم نہیں ہوئی بلکہ رہتی دنیا تک یہ اپنے آپ کو دہراتی رہے گی، کیوں کہ محبت وصبر کی یہ تاریخ تب تک زندہ رہے گی جب تک انسان کا ضمیر زندہ ہے۔ یہ دراصل حضرت ایوب علیہ السلام کا سچا واقعہ ہے جسے حامد صاحب نے افسانوی رنگ دے کر جدید ماحول کے تناظر میں بڑی فنکارانہ چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ جو لوگ جدیدیت کے لیے ''اساطیر کی تعمیرِ ثانی'' پر یقین رکھتے ہیں وہ لوگ افسانوی ادب میں اس سے بہتر کیا تعمیرِ ثانی کر سکیں گے۔

کہانی ''چرنجیوی'' میں بھی حامد صاحب نے گویا آبِ خضر کے قصے کو دہرایا ہے۔ ایک بوڑھے پر جو موت کا خوف طاری ہوا تو انہوں نے بھگوان سے چرنجیوی (یعنی امر) بننے کی دعا کی جو

مقبول ہو گئی۔ اب یکے بعد دیگرے، اس کے خاندان کے بھی لوگ مرتے گئے اور بالآخر وہ اپنے آپ کو تنہا محسوس کرنے لگا۔ اب انہوں نے جوان بننے کی دعا کی۔ اس کی وہ دعا بھی مقبول ہو گئی اور وہ جوان بن گیا۔ شادی کر کے گھر بسایا لیکن اس کے بیوی اور بچے سب اس کے سامنے مرتے گئے۔ اب وہ جوانی سے اوب کے بچہ بننے کی دعا کرنے لگا۔ یہ دعا قبول ہو گئی۔ وہ ایک یتیم بچہ بن کر سڑک پر مارا مارا پھرتا رہا اور اسے ایک لاولد جوڑے نے بیٹا بنا لیا۔ وہ دونوں بوڑھے ہو کر انتقال فرما گئے، لیکن وہ بچہ ہی رہا۔ اس طرح وہ دوبارہ یتیم ہو گیا۔ اب وہ بھگوان سے کہتا ہے کہ چرنجیوی کا آشیرواد اس کے لیے ایک شراپ یا عذاب بن چکا ہے۔ اب اس سے وہ نجات پانا چاہتا ہے۔ یہاں تک بیانیہ اتنا دلچسپ ہے کہ افسانہ شروع کر کے اسے چھوڑنے کو جی نہیں چاہتا۔ اب اس نقطے پر پہنچ کر ہمارے اندر ایک تجسس پیدا ہوتا ہے کہ اس کہانی کا اختتام کیسے ہوگا۔ کیوں کہ کہانی کا اصل موڑ یہی ہے۔ اختتام اس طرح ہوتا ہے کہ اس شخص کا زخمی تن ایک خوش رنگ اور خوشبودار گلاب میں تبدیل ہو گیا اور وہ ایک سرسبز ٹہنی پر لگ گیا۔ کہانی کا یہ انوکھا اختتام ہی محمود حامد کی فنکارانہ صلاحیت اور تخلیقی بصیرت پر دال ہے۔

محمود حامد کے بیشتر افسانوں کا آغاز ایک سوالیہ نشان یا پھر Exclamation سے ہوتا ہے جو فوراً ہمیں چونکا دیتا ہے۔ مثلاً

یہ تم نے مجھے کیا بنا دیا؟ میں تو چاہتا تھا کچھ اور بنوں مگر! (خط فاصل)

آج پھر ست نظر آتے ہو؟ کیا آج بھی کوئی نئی چوٹ کھائی ہے! (تماشہ)

اس کی زندگی اس کی کہاں تھی؟ سب کی تھی اور سب کے لئے بھی (لاورث سامان)

عجیب آدمی ہے! ہر وقت اور ہر حال میں خوش رہتا ہے! (دیدار)

پہلے چونکا دینے والے جملے کے ساتھ وہ بات سے بات پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ کبھی شعور کی رو (Stream of consciousness) کی ٹکنک کو اپناتے ہیں تو کبھی واہمہ اور خواب وخیال کا سہارا لیتے ہیں۔ کبھی زندگی کی سچائیوں کے اظہار کے لیے علامتی انداز کو اپناتے ہیں تو کبھی ''فوق الواقعیت'' (Sur-Realism) کو اپنا رہنما بناتے ہیں۔ اس طرح وہ اپنی کہانیوں کو ارتقائی منزلوں سے گزار کر آخری جملے میں نقطۂ عروج یعنی Climax تک پہنچا دیتے

ہیں۔

انسانی نفسیات کو قریب سے جھانک کے دیکھنا ہی کسی افسانہ نگار کا بہت بڑا کمال ہوتا ہے۔ یہ دو طرح سے ممکن ہے۔ پہلی صورت یہ ہے کہ افسانے میں ایسے حالات (یا ماحول) پیش کیے جائیں جن میں کسی کردار کے ردِ عمل سے اس کی نفسیات ظاہر ہو جائے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کردار کی سوچ کو تسلسل کے ساتھ فنکارانہ انداز میں پیش کیا جائے تا کہ اس کے وارداتِ قلبی کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکے۔ محمود حامد دوسرے طریقۂ کار کو اپناتے ہیں۔ اس سلسلے میں کہیں فلسفۂ حیات و ممات ان کا ساتھ دیتا ہے تو کہیں مابعد الطبیعی (Metaphysical) تصور۔ کہیں اعلیٰ انسانی قدریں ان کا ساتھ دیتی ہیں تو کہیں جینے کا حوصلہ۔ اس طرح وہ ایک سچے اور کامیاب فنکار ہونے کی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں ''واپسی'' اور ''چہرہ'' میں انسان کی ذہنی کش مکش کی خوبصورت عکاسی ہوئی ہے۔ ''آبلہ پائی'' ایک خالص نفسیاتی افسانہ ہے۔ ''وہ نہیں آیا'' میں عورت کے لاولد ہونے کا غم سمٹ آیا ہے۔ ''آخری تین گھونٹ'' میں خودکشی کی نفسیات (Psychology of Suicide) کو بحسن و خوبی اجاگر کیا گیا ہے۔ افسانہ ''روشنی'' میں ہمیں نرگسیت (Narcissism) کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔ ''دیدار''، ''مسرور''، ''نادید'' اور ''سنگ اٹھایا تھا کہ...'' جیسے افسانوں میں محمود حامد کا فلسفۂ حیات واضح طور پر ہمارے سامنے آیا ہے۔ خصوصاً افسانہ ''مسرور'' میں اخلاقی فلسفہ ''(Moral Philosophy) اور ''نادید'' میں عمرانی فلسفہ (Social Philosophy) جلوہ گر ہے۔ ''مسرور'' میں چنگاری کو ''انسانی ضمیر'' کے مترادف قرار دیا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ پڑوسی کے غم میں آنسو بہانا عبادت سے بہتر ہے۔

تناع للبقا کے عمرانی فلسفے کو ''نادید'' کے اس اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے:

> ''ایک دوسرے کو مار کر کھانا صرف حیوان ہی کی عادت نہیں بلکہ یہ، جسے اشرف المخلوقات کہتے ہیں وہ بھی تو اسی عادت کا شکار ہے اور اس پر طرہ یہ کہ مہذب اور دانشوروں نے بھی اسے جائز قرار دیا۔ اپنی بھوک مٹانے کسی کمزور جاندار کو مار ڈالنا انسانیت کی کسی کتاب میں ظلم قرار نہیں دیا گیا۔''

جب ہم ''خطِ فاصل'' کے اس آخری حصے تک پہنچتے ہیں:

”میں صرف یاد کر سکتا ہوں.... اور شاید.... محسوس نہیں کر سکتا، کیوں کہ نہ وہ خوشیاں ہی میری ہیں اور نہ وہ درد..... میں تو بس ”میں“ ہوں۔“

تو ہمیں وجودیت پسند فلسفے (existentialism) کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

”میں کہاں ہوں“ اور ”سنگ اٹھایا تھا کہ.... میں ذات کا عرفان پایا جاتا ہے جو فلسفۂ مابعد جدیدیت کا اہم رجحان ہے۔

محمود حامد قلم کار اور فن کار کے تخلیقی کرب سے بھی غافل نہیں ہیں۔ ان کے افسانے تخلیقی، لاوارث سامان، تلاشِ گمشدہ، آٹھواں صفحہ، شاہکار وغیرہ میرے اس دعوے کی پشت پناہی کے لئے کافی ہیں۔ ”کھلی کتاب“، ”آخری سانس“، ”دروازہ“ اور ”گٹھریاں“ جیسے فسانوں میں جگہ جگہ طنز کے عناصر بھی پائے جاتے ہیں جو موجودہ تہذیب پر کاری ضرب کی حیثیت رکھتے ہیں۔

بعض مقامات پر محمود حامد کا لہجہ نہایت شاعرانہ ہو گیا ہے جو ان کے افسانوں میں مزید دلکشی اور دلآویزی بھر دیتا ہے۔ مثلاً:

بڑی بڑی شربتی آنکھیں/جو خاموش سمندر کا سار منظر پیش کر رہی تھیں/یکا یک سرخ ہو گئیں/تو یوں لگا/جیسے سارے ماحول پر/شفق کی سرخی چھا گئی ہو/یا پھر سارے ماحول/کسی مقتل کی طرح/لہولہان ہو گیا ہو۔ (افسانہ۔ ایسا کیوں)

غرض کہ محمود حامد اپنے مفکرانہ اور فلسفیانہ لب و لہجہ، اعلیٰ انسانی اقدار پر یقینِ محکم، شاعرانہ اندازِ بیان، انسانی نفسیات کے گوناگوں پہلوؤں کے عمیق مطالعہ، علامات کے پر احتیاط استعمال، نیز وارداتِ قلبی کے فنکارانہ اظہار کی وجہ سے اپنے پیش رو تجریدی افسانہ نگاروں سے ہٹ کے اپنی جداگانہ شناخت قائم کرتے ہیں۔ حالاں کہ مابعد جدیدیت سے وابستہ افسانوی ادب کے خط و خال واضح طور پر ہمارے سامنے ابھی نہیں آئے ہیں پھر بھی میں وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ آگے چل کر اس کی شکل و شباہت وہی ہو گی جس میں خونِ دل سے رنگ آمیزی کرنے کا کام محمود حامد نے شروع کیا ہے۔

عکسِ بصیرت

(مطیع اللہ نازشؔ)

لکھنؤ کے ایک موقر رسالے میں پروفیسر قمر رئیس کا یہ مراسلہ پڑھ کر نہایت افسوس ہوا کہ علی گڑھ کے سب سے بڑے اردو پبلشر نے موصوف کی ادارت میں نکلنے والے ادبی رسالے ''نیا سفر'' کے تین شمارے یہ کہہ کر واپس کر دیے کہ اس رسالے کی گنتی کی چند کاپیاں بک سکی ہیں۔ اردو مطبوعات کی اس زبوں حالی پر ہم اردو والے اپنی بے حسی کا جتنا بھی رونا روئیں کم ہے۔ علی گڑھ اردو ثقافت کا مرکز ہے اور نہ جانے اردو ادب کی کتنی بڑی بڑی ادبی شخصیتیں یہاں کے کارخانے سے ڈھل کے نکلی ہیں۔ وہاں کا اگر یہ حال ہے تو دوسری جگہوں کا کیا حال ہوگا، اس کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ دراصل بنگال اور کیرالہ کے کلچر میں یہ بات شامل ہے کہ اپنی مادری زبان کے کتب و جرائد اور روزنامے خرید کے پڑھے جائیں نیز شادی بیاہ اور دیگر خوشی کی تقریبات میں کتابوں کا تحفہ پیش کیا جائے۔ وہاں کتابوں کے تحفوں کو سب سے قیمتی تحفہ سمجھا جاتا ہے۔ لیکن ہمارے اردو کلچر میں ایسی کوئی بات شامل نہیں۔ ہم اردو والوں کو بنگالی اور ملیالم والوں سے اس بابت سبق لینا چاہیے۔

ایک طرف اگر اردو کے قاری کا حلقہ سمٹ رہا ہے اور اس کا ادبی ذوق رفتہ رفتہ ختم ہوتا جا رہا ہے تو دوسری طرف اس کے فنکار کے دماغ میں حد سے بڑھتے ہوئے جنون کا یہ نتیجہ ہے کہ ''وہ سوداگر ہوں میں نے نفع دیکھا ہے خسارے میں'' کے مصداق وہ اپنی جیب سے پیسے خرچ کر کے یکے بعد دیگرے مجموعہ چھپوا کر ڈھیر لگا دیتا ہے۔ سچ پوچھیے تو ہمارے فن کاروں کا جنون ہی ادب کے تعطل و جمود کو توڑ کر اس میں تحریک پیدا کرنے نیز اسے ''پیہم رواں ہر دم جواں'' رکھنے کے لئے ذمہ دار ہے۔ ورنہ اردو ادب اس وقت جن نامساعدات سے گھرا ہوا ہے، ان کے پیشِ نظر ہمارے ادب کا سوتا کب کا خشک ہو گیا ہوتا۔

میرے شاگردِ عزیز (الحاج) مطیع اللہ نازشؔ نے بھی اپنی تنخواہ میں سے کچھ پیسے بچا کر اور کچھ جی پی ایف سے اُدھار لے کر اپنے مضامین کا پہلا مجموعہ شائع کیا ہے جو ''عکسِ بصیرت'' کی شکل میں آپ کے سامنے ہے۔ انہوں نے ادب، مذہب اور کلچر کے موضوعات پر متعدد مضامین لکھے ہیں جو ملک کے مقتدر و موقر جرائد میں شائع ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن راقم الحروف کے

مشورے پر "عکس بصیرت" کے لئے انہوں نے صرف دس ایسے مضامین کا انتخاب کیا ہے جن میں سے پانچ مضامین اردو نثر کے عناصر خمسہ پر مشتمل ہیں تو باقی پانچ مضامین اڑیسہ میں اردو تحریک کے موضوع پر خاطر خواہ روشنی ڈالتے ہیں۔ ان دس موضوعات میں سے ہر موضوع ایسا ہے جس پر پی ایچ ڈی کے مقالے لکھے جاسکتے ہیں۔ لیکن مطیع اللہ نازش گویا "گاگر میں ساگر" سمونے کے ہنر سے واقف ہیں اور انہوں نے اتنے وسیع و بسیط مواد کو صرف چند صفحات کے اندر بحسن و خوبی سمیٹ لیا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر مطیع اللہ صاحب کے کسی بھی مضمون کو مثالوں اور حوالوں کے اضافہ کے ذریعہ پھیلا دیا جائے تو یہ پی ایچ ڈی کا ایک مقالہ بن جائے۔ موصوف کی تحریروں میں وہ کیفیت ہے کہ "سمٹے تو دلِ عاشق، پھیلے تو زمانہ ہے"۔ انہوں نے بڑی محنت و مشقت سے مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ وغیرہ کے علاوہ انٹرنیٹ سے بھی مواد حاصل کیا ہے اور معلومات کے بکھرے ہوئے دانوں کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ ایک لڑی میں پرو دیا ہے۔ موصوف کی بے پناہ لگن اور قربانی کے بغیر یہ بات ممکن نہیں تھی۔

مطیع اللہ صاحب نے تخلیقی نثر کے لئے سر سید احمد خاں، تحقیق کے لئے مالک رام، نسائی ادب کے لئے صالحہ عابد حسین، طنز و مزاح کے لئے فکر تونسوی اور فکشن کے لئے قرۃ العین حیدر اس طرح "اردو نثر کے عناصر خمسہ" کا بجا طور پر انتخاب کیا ہے، اور میں کہوں گا کہ انہوں نے ہر ایک کے ساتھ صحیح طور پر انصاف کیا ہے۔ موصوف کے مضامین میں اتنی ساری باتیں یکجا ہوگئی ہیں کہ تقریباً ہر ذہنی سطح کے قاری کی تشفیٔ وجدان کے لئے ان میں کچھ نہ کچھ سامان مل جائے گا۔ مثلاً خود مالک رام صاحب سے میری خط و کتابت تھی اور موصوف ناچیز کو بہت عزیز رکھتے تھے۔ لیکن مطیع اللہ صاحب کے مضمون سے پہلی بار مجھے اس بات کا علم ہوا کہ مالک رام حضرت امام احمد بن جنبلؒ کے بہت بڑے مداح تھے۔ البتہ ان کے انتقال کے بعد مختلف رسائل میں بحث چھڑی تھی کہ آخری عمر میں وہ قادیانی ہو گئے تھے۔ بہر کیف یہ کوئی اہم بات نہیں تھی۔ اہم بات یہ ہے کہ موصوف کی عربی دانی اور اسلامیات شناسی ہمارے بہت سے علماء کو پیچھے چھوڑ گئی تھی۔ مجھے یاد آرہا ہے کہ انہوں نے مسلمانوں کے فرقۂ معتزلہ سے متعلق اپنے رسالے "تحریر" کے ایک شمارے میں اتنا سارا مواد فراہم کر دیا تھا کہ مجھے کسی دوسری جگہ آج تک اتنا مواد ایک جگہ نظر نہیں آیا۔ اردو کے نسائی ادب میں

صالحہ عابد حسین اور قرۃ العین حیدر دونوں عظیم المرتبت اور محترم نام ہیں۔ ان خواتین سے متعلق اپنے مضامین میں مطیع اللہ نازشؔ نے تحقیق اور تنقید دونوں کا حق ادا کر دیا ہے۔ ہمارے نثری ادب میں طنز و مزاح پر بہت کم کام ہوا ہے، تخلیقی سطح پر بھی اور تنقیدی سطح پر بھی۔ شوکت تھانوی، کنہیا لال کپور اور فکر تونسوی کی بذلہ سنجی کی روایت کو آج کے دور میں یوسف ناظم اور (پدم شری) مجتبیٰ حسین آگے بڑھا رہے ہیں۔ مطیع اللہ نازشؔ نے فکر تونسوی کے طنز و مزاح پر مضمون قلم بند کر کے ان کی یاد تازہ کر دی ہے اور ان کے ادبی کارناموں کو گویا پھر سے زندہ کر دیا ہے۔ امید ہے کہ مطیع اللہ نازشؔ کے نقشِ قدم پر چل کر اردو کے دوسرے نقاد بھی فکر تونسوی اور دیگر بذلہ سنج نثر نگاروں کی جانب متوجہ ہوں گے۔

چوں کہ مولانا مطیع اللہ ''شریعت اور تصوف'' کے مصنف حضرت مولانا مسیح اللہ خان صاحب نور اللہ مرقدہٗ کے جامعہ مفتاح العلوم جلال آباد (ضلع مظفر نگر، یوپی) سے فارغ التحصیل ہیں اور راہِ طریقت میں حضرت مولانا مسیح اللہ خاں صاحب، حضرت مولانا سید اسعد مدنی رحمہم اللہ تعالیٰ اور قاری امیر حسن صاحب مدظلہٗ العالی سے منسلک ہو کر قادریہ، چشتیہ، سہروردیہ اور نقش بندیہ چاروں سلسلوں سے فیض یاب ہوئے ہیں، اس لئے تصوف کے رموز و نکات سے اچھی طرح واقف ہیں۔ لہٰذا امجد نجمیؔ کے کلام پر تصوف کے عناصر کی نشان دہی کرتے ہوئے ان کے کلام کو جس طرح ایک نئے زاویۂ نگاہ سے دیکھا ہے، وہ صرف انہیں کا حصہ تھا۔ اس طرح موصوف نے نجمیؔ کے کلام کی معنویت کو نیا عمق عطا کیا ہے۔ راقم الحروف کی شاعری میں انہوں نے سائنسی اور فکری شعور کی جلوہ گری پر روشنی ڈالتے ہوئے جس انداز سے بعض اشعار کی تشریح کی ہے اس سے قبل کسی شخص نے اس طرح کی کوشش نہیں کی تھی۔ امید ہے کہ ان کے اس مضمون کے مطالعہ سے تخلیقی سطح پر نئے شاعروں میں فکری عناصر کی بازیافت کا جذبہ پیدا ہوگا اور نئی نسل کے نقادوں میں بھی فکر و فلسفہ کے تجسس کا سلسلہ چل نکلے گا۔ اڑیسہ کے بزرگ شاعر محبوب محشر کی نظم ''کردارِ علمائے سو'' پر مطیع اللہ نازش کا تجزیہ ناقد کے پختہ تنقیدی شعور پر دال ہے۔ امام غزالیؒ، مولانا رومؒ، شیخ سعدیؒ سے لے کر اقبالؔ اور مولانا ابوالکلام آزاد تک ہر دور میں کس طرح مختلف دانشوروں نے علمائے سو کی مذمت کی ہے، اس کا تفصیلی ذکر اس مضمون میں ملتا ہے۔ کم ہی لوگوں کو اس تفصیل کا علم ہوگا۔ قارئین کرام کی معلومات میں اضافہ کے لئے اتنا عرض کر دوں کہ اقبالؔ کے شکوہ اور جوابِ شکوہ کی طرح محبوب محشر

نے بھی اپنے دوسرے مجموعۂ کلام ''تریاق'' میں اپنی نظم ''کردارِ علمائے سو'' کا جواب ''کردارِ علمائے حق'' کی شکل میں شامل کر کے گویا اس کے دونوں رخ کو بڑی دیانت داری کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ اڑیسہ کے اردو شاعروں میں سعید رحمانی کو میرے ہی ہم عصروں میں شمار کرنا چاہیے۔ ایک عرصے کی گوشہ نشینی کے بعد جب وہ اڑیسہ کے ادبی منظر نامے میں وارد ہوئے تو بڑے طمطراق سے اب وہ یہاں کی ادبی سرگرمیوں کی روحِ رواں کہلاتے ہیں اور ان کی رہنمائی میں نئی نسل کا ایک قافلہ ادبی منزلیں طے کر رہا ہے۔ ''اخبار اڑیسہ'' نامی ایک ادبی، سیاسی اور ثقافتی اخبار نکالتے ہیں جس کے قارئین کا ایک وسیع حلقہ ہندوستان بھر میں موجود ہے۔ مطیع اللہ نازشؔ نے ان کی شخصیت اور شاعری پر مضمون لکھ کے ان کی قدر دانی کا حق ادا کر دیا ہے۔

''عکسِ بصیرت'' کا آخری مضمون اڑیسہ میں اردو کے تاریخی پس منظر اور اس کی موجودہ صورتِ حال کے تعلق سے اس کتاب کا سب سے اہم مضمون ہے۔ ڈاکٹر حفیظ اللہ نیولپوری نے جواہر لال نہرو یونیورسٹی، دلی سے ڈاکٹر محمد حسن کے زیرِ نگرانی ''اڑیسہ میں اردو'' کے موضوع پر ۱۹۸۴ء میں ڈاکٹریٹ کیا تھا۔ ان کا یہ مقالہ قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، دہلی کی جانب سے ۲۰۰۳ء میں کتابی شکل میں شائع ہوا۔ لیکن مطیع اللہ صاحب کا تذکرہ مضمون اڑیسہ میں اردو زبان و ادب کا تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی منظر نامہ پیش کرتے ہوئے اب تک کے اردو ادب کی نئی کروٹوں اور نئی لہروں کا احاطہ کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ڈاکٹر نیولپوری کی تصنیف ''اڑیسہ میں اردو'' کے ساتھ اس مضمون کو ملا کے پڑھا جائے تو اس خطے میں اردو کی تازہ صورت حال کا عرفان مکمل طور پر حاصل ہو سکتا ہے۔ یوں تو اسی موضوع سے متعلق خاور نقیبؔ کا بھی ایک مضمون فکر و تحقیق، دہلی میں شائع ہوا ہے، لیکن مطیع اللہ صاحب کے مضمون کا وہ باب جو اسے خاور نقیب کے مضمون سے ممیز کرتا ہے وہ ہے اڑیسہ میں اردو کی تعلیم و تدریس کے تازہ ترین مسائل سے وابستہ حصہ۔ چونکہ مطیع اللہ صاحب خود آل اڑیسہ اردو ٹیچرس ایسوسی ایشن کے بانی اور جنرل سکریٹری ہیں، اس لئے ان سے زیادہ ان مسائل سے واقف کون ہوگا؟ میں تو کہوں گا کہ ہر صاحبِ ذوق کو کم از کم اس ایک مضمون کی خاطر ''عکسِ بصیرت'' کو خرید کے پڑھنا چاہیے اور اپنی ذاتی لائبریری میں اسے محفوظ رکھنا چاہیے۔

اس کتاب میں عوام سے لے کر خواص تک، مبتدی سے لے کر منتہی تک، طلباء سے لے کر

اساتذہ تک سب کے لیے معلومات کا ایک بیش بہا خزینہ موجود ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ "عکس بصیرت" کو ثانوی سطح سے اعلیٰ سطح تک یا پھر مدارس میں مولوی کی سطح سے فاضلِ اردو کی سطح تک کہیں نہ کہیں اردو کے نصاب میں ضرور شامل کیا جانا چاہیے تا کہ اردو پڑھنے والی نئی نسل اپنی عظیم ادبی وراثت کی آگہی سے محروم نہ رہ جائے۔

عکسِ تہذیب

عمرانیات کی تشکیل نو (اسلامیات کی روشنی میں)

(مطیع اللہ نازش)

(مولانا) محمد مطیع اللہ نازشؔ کا تعلق اردو کے مرکزی علاقوں سے بہت دور مشرقی ہند کے صوبۂ اڑیسہ سے ہے جہاں کی علاقائی زبان اڑیا ہونے کے باوجود اردو شعر و ادب کی روایت گذشتہ چار سو سال کو محیط ہے۔ چونکہ اردو محض ایک زبان نہیں، بلکہ ایک تہذیب، ایک ثقافت کا نام ہے، اس لئے گذشتہ چار صدیوں تک یہاں کی ادبی تاریخ تسلسل کے ساتھ محفوظ ہے اور اس تہذیب و ثقافت کی پرورش و آبیاری میں عبد القادر بیدلؔ، درویش والہ ہروی، محمد بن امین (والیٔ بلخ)، مرزا محمد اظہر الدین علی بخت اظفری (شاگردِ میر تقی میرؔ)، ہردے رام جودتؔ، شیخ امین اللہ چرخیؔ، عبد المجید بھویاں حیا، عبد الرحیم احسن، مجرمؔ سمبل پوری، معلم سمبل پوری، محمد یوسف یوسف اور امجد نجمی سے لے کر جدید تر شاعروں تک بے شمار تخلیق کاروں کا خونِ جگر شامل ہے۔

اڑیسہ میں اردو بولنے والوں کی تعداد دو فی صد سے کم ہے جب کہ تیلگو اور بنگالی زبانیں بولنے والوں کی تعداد اس سے کہیں زیادہ ہے۔ پھر بھی تیلگو اور بنگالی کا کوئی قابلِ ذکر فنکار ابھی تک یہاں پیدا نہیں ہوا جب کہ اردو کے تخلیق کاروں کی تعداد روز بہ روز بڑھتی ہی جاتی ہے۔ اسے اردو کا ہی کرشمہ کہنا چاہیے کہ نہیں؟

اڑیسہ کے قلم کاروں نے صرف شاعری ہی نہیں کی، بلکہ ناول، افسانہ، ڈرامہ، سوانح عمری، خطوط، خاکہ نگاری، شخصی ڈائری، انشائیہ، تقریظ، اداریہ، عصری مسائل پر تبصرہ، طنز و مزاح،

تنقید و تحقیق، سیاسی، سماجی اور علمی مضامین جیسے نثری اصناف کی تخلیق کے میدان میں بھی اپنی طبیعت کی جولانیاں دکھائی ہیں۔ ہندوستان کے دوسرے علاقوں کی طرح یہاں بھی ان تمام اصنافِ ادب کی ایک مستحکم روایت رہی ہے۔ اکیسویں صدی میں طباعت کی وافر سہولتیں فراہم ہونے کی وجہ سے یہاں بھی ہر سال اردو کی کتابیں زیورِ طباعت سے آراستہ ہوتی رہتی ہیں۔ مگر ان میں سے بیشتر شعری مجموعے ہوتے ہیں جو اکثر غزلیہ یا نعتیہ کلام پر مشتمل ہوتے ہیں۔ تحقیقی اور تنقیدی مجموعے بھی چھپتے ہیں، لیکن شعری مجموعوں کے مقابلے میں نسبتاً کم۔ مطیع اللہ نازشؔ کا یہ مجموعہ ''عکس تہذیب'' مضامین کا ایک ایسا مجموعہ ہے جو صوبۂ اڑیسہ کی جانب سے پوری اردو دنیا کے لئے ایک قابل قدر تحفہ کے طور پر پیش کیا جارہا ہے۔

ہندوستان بھر میں تقریباً ہر جگہ اردو کے نثر نگاروں کی توجہ فکشن کے علاوہ تنقیدی اور تحقیقی مقالوں کی طرف زیادہ مائل ہے۔ کسی ایک موضوع کو پھیلا کے مضمون کی شکل دینے کا رواج ختم ہوتا جارہا ہے۔ سولہویں صدی سے اٹھارویں صدی کے درمیان فرانسیسی ادیب مونتین اور لاطینی اور انگریزی نثر نگار فرانس بیکن کے زیرِ اثر یورپ میں ''سنجیدہ ایسے'' (Serious Essay) اور ''ہلکے ایسے'' (Light Essay) یعنی انشائیہ دونوں کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ مغرب کی ان تحریکات سے متاثر ہوکر اردو میں سر سید، مولوی ذکاء اللہ، الطاف حسین حالیؔ، محمد حسین آزاد، شبلی نعمانی، عبدالحلیم شررؔ، سجاد انصاری، خواجہ حسن نظامی، سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوشؔ، اسلم جیراج پوری، وحید الدین سلیم، سر عبدالقادر، محمود شیرانی، مرزا فرحت اللہ بیگ، ابوالکلام آزاد، نیاز فتح پوری، ل۔ احمد اکبر آبادی، رشید احمد صدیقی، وغیرہ سنجیدہ اور ہلکی دونوں قسم کی مضمون نگاری کو فروغ دیا۔ ترقی پسندی کے دور میں مضمون نگاری اور انشائیہ نگاری کا زور کچھ تھم سا گیا۔ لیکن جدیدیت کے دور میں وزیر آغا اور ان کے ہم نواؤں کی کوششوں سے انشائیہ کی شکل میں یہ صنف تازہ دم ہوکر پھر سے ابھر کے سامنے آئی ہے۔

مولانا مطیع اللہ نازشؔ کے مضامین کے موضوعات میں تنوع پایا جاتا ہے۔ انہوں نے ادبی، تنقیدی، مذہبی، لسانی اور سماجی مسائل پر مبنی نیز اڑیسہ اور اڑیسہ سے باہر کی تاریخی شخصیات کے سوانحی حالات کی عکاسی کرتے ہوئے مضامین لکھ کر دامنِ اردو کو مالا مال کیا ہے۔ انہوں نے جہاں اپنے

پہلے مجموعۂ مضامین ‘‘عکسِ بصیرت’’ میں سرسید، قرۃ العین حیدر، فکر تونسوی، مالک رام، صالحہ عابد حسین، وغیرہ کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے، وہیں اڑیسہ کے ادبی منظرنامے کے درخشاں ستاروں امجد نجمیؔ، کرامت علی کرامتؔ، محبوب محشرؔ، سعید رحمانی وغیرہ کے پہلو بہ پہلو یہاں کی تحقیقی سرگرمیوں کا تفصیلی جائزہ لے کر اردو دنیا کے دانشوروں کی معلومات میں معتد بہ اضافہ کیا ہے۔

‘‘عکسِ بصیرت’’ اور ‘‘عکسِ تہذیب’’ میں شامل مضامین کے علاوہ مولانا نے اور بھی بہت سے پرمغز مضامین لکھے ہیں جو مختلف رسائل میں وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے ہیں۔ انہوں نے اڑیسہ کی مشہور تاریخی شخصیتوں مثلاً نیتاجی سبھاس چندر بوس، گوپ بندھو داس، مدھوسون داس، مولانا سید اسمٰعیل کٹکی، مولانا سراج الساجدین قاسمی، مولانا سید عبد الرحیم وغیرہ کے سوانحی حالات کو بھی قلم بند کیا ہے۔ راقم الحروف کا اندازہ ہے کہ مطیع اللہ نازشؔ کے یہاں مختلف مسائل پر سنجیدہ مضامین لکھنے کا شوق جنون کی حد تک بڑھ چکا ہے۔ میرے مشورے کے مطابق انہوں نے ‘‘اسلامی عمرانیات’’ پر مبنی تمام مضامین کو یکجا کر کے یک موضوعی کتاب ‘‘عکسِ تہذیب’’ کے نام سے شائع کرنے کا بیڑا اٹھایا ہے۔ اسلامیات (Islamic Studies) اور عمرانیات (Sociology) دو الگ الگ شعبے ہیں اور اسلامی عمرانیات میں مولانا نے بین العلومی مطالعہ کے لیے راہ ہموار کر دی ہے۔ علم الانسان یا انسانیات (Anthropology) اور عمرانیات (Sociology) ایک دوسرے کا تکملہ ہیں۔ اول الذکر شعبہ ‘‘قدیم انسان’’ کے ارتقائی سفر کا احاطہ کرتا ہے، تو موخر الذکر شعبہ ‘‘جدید انسان’’ کے طرزِ زندگی اور اس کے نیے نیے مسائل، امکانات اور حل ڈھونڈ نکالنے کے لیے کوشاں نظر آتا ہے۔ ‘‘عکس تہذیب’’ میں جدید انسان کے تازہ مسائل کا حل اسلامی نقطۂ نظر سے (یعنی قرآن اور احادیث کی روشنی میں) ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کے مضامین جمہوری اقدار اور شوریٰ کی اہمیت، الکٹرانک میڈیا کے مضر اثرات، اسلامی تعلیمات اور تحفظ ماحولیات، علتِ منشیات باعثِ ذلت، ویلین ٹائن ڈے اور اسلامی معاشرہ، جنسی بے راہ روی اور ہم جنس پرستی، غیر فطری عمل (مثلاً ٹیسٹ ٹیوب بی، کلوننگ وغیرہ) عذاب الٰہی کا موجب، رشوت معاشرے کا کینسر جیسے ‘‘جدید انسان’’ کے تازہ ترین مسائل پر مصنف نے بڑے مدلل انداز میں گفتگو کی ہے۔

ملک کی آزادی میں علماء کرام کی قربانیاں ناقابلِ فراموش ہیں، لیکن سیاسی جوڑ توڑ کی وجہ سے تاریخ

دانوں نے ان قربانیوں کو نظر انداز کر دیا ہے۔ علماء ہند کی قربانیوں سے متعلق مولانا مطیع اللہ نازش کے تین مضامین اس کتاب میں شامل ہیں۔ امید ہے کہ ان مضامین کے ذریعہ تاریخ دانوں کے ذہن سے تعصب کا کہرا چھٹ جائے گا اور ''آفتاب آمد دلیلِ آفتاب'' کے مصداق سچائی کے چہرے سے نقاب کشائی ہو جائے گی۔ اسلامی نقطۂ نظر سے ''حب الوطنی'' کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اسی طرح ہندوستان میں مسلمانوں کی پسماندگی کے اسباب و علل دریافت کرتے ہوئے اس کو دور کرنے کے لئے حل پیش کیا گیا ہے۔

بہر کیف ''عکس تہذیب'' غالباً اپنی نوعیت کی منفرد کتاب ہے اور اس بات کے اعتراف میں مجھے کوئی عار نہیں کہ اردو میں اس قسم کی کوئی دوسری کتاب اب تک میری نظر سے نہیں گزری۔ امید ہے کہ صرف مدارس و جامعات میں اسلامیات اور عمرانیات کے اساتذہ و طلباء کے لیے یہ مجموعۂ مضامین ''عکس تہذیب'' ایک گراں قدر تحفہ ثابت نہیں ہوگا بلکہ عام قارئین کے حق میں بھی ایک نعمتِ غیر مترقبہ ثابت ہوگا۔

عکسِ معاشرہ

تنقیدی عمرانیاتی اور اصلاحی کشکول کے آئینے میں

(مطیع اللہ نازشؔ)

اڑیسہ میں اردو اور فارسی ادب کی تاریخ تقریباً چار صدیوں کو محیط ہے۔ مختلف قلمی نسخوں اور مختلف مسجدوں اور مقبروں کے کتبوں کے مطالعہ سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے۔ فیروز شاہ تغلق کی فوج اڑیسہ کے جاج پور تک پہنچ چکی تھی۔ ظاہر ہے، اس زمانے میں اردو زبان اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی تھی۔ اڑیسہ کے راجہ مکند دیو کے ساتھ شہنشاہ اکبر کے دوستانہ تعلقات تھے۔ اسی زمانے میں ٹوڈرمل اور مان سنگھ کے اڑیسہ آنے کا ثبوت ملتا ہے۔ اس کے بعد شمال و جنوب دونوں جانب سے تاجروں، حملہ آوروں اور صوفیائے کرام کے ذریعہ اردو زبان اڑیسہ پہنچتی رہی اور اڑیسہ سے باہر اردو زبان میں رفتہ رفتہ جو تبدیلیاں ہوتی رہیں ان سے اڑیسہ میں اردو زبان بھی اثرات قبول کرنے لگی۔ انیسویں صدی سے لے کر اب تک تسلسل کے ساتھ اڑیسہ میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء نظر آتا

ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز سے لے کر اکیسویں صدی کی دو دہائی تک اردو شعروادب میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں اور جتنی ادبی تحریکیں معرضِ وجود میں آئیں، یہاں کے ادیبوں نے ان سب کا استقبال ہی نہیں کیا بلکہ انہیں سینے سے لگایا۔ کچھ نئی فکر ونظر کا آغاز بھی یہیں سے ہوا۔ مثلاً ''آزاد غزل''، ''اضافی تنقید'' کے پہلو بہ پہلو صنفِ ''ہائیکو'' کے اصول کی دریافت وشناخت یہیں سے شروع ہوئی۔ شعروشاعری کے ساتھ ساتھ مختلف نثری اصناف مثلاً ڈرامے، انشائیے، فکشن، تنقید وغیرہ بھی فروغ پاتے رہے۔ مولانا مطیع اللہ نازشؔ بھی اسی سرزمینِ اڑیسہ سے ابھرنے والے گوہرِ نایاب ہیں، جنہوں نے اپنی تخلیقیت کا رخ خاکہ نگاری، تنقید اور اڑیسہ میں اردو کی نثرنگاری کی تاریخ سے شروع کر کے اخلاقی، تہذیبی، معاشرتی اور اصلاحی مضامین کی طرف موڑ دیا۔ مطیع اللہ نازشؔ نے جو کچھ بھی لکھا ہے قرآن وحدیث کے مستند حوالوں کے ساتھ لکھا ہے۔ ان کی چار کتابوں ''عکس بصیرت''، ''عکسِ تہذیب''، ''اڑیسہ میں اردو نثر نگاری'' اور ''عکس معاشرہ'' میں سے ''عکسِ بصیرت'' نازشؔ کی خالص تنقیدی مضامین پر مشتمل ہے۔ دوسری کتاب ''عکس تہذیب'' اسلامی عمرانیات پر مبنی ایک ایسی تصنیف ہے جس کے بارے میں علی گڑھ مسلم یونیورسیٹی کے عمرانیات کے پروفیسر ڈاکٹر سید زین الدین صاحب کا کہنا ہے کہ اس کتاب کو اسلامیات Islamic Studies اور عمرانیات یعنی Sociology دونوں شعبوں میں نازشؔ کو ڈاکٹریٹ کی ڈگری تفویض ہونا چاہیے۔ ان کی تیسری کتاب ''اڑیسہ میں اردو نثر نگاری'' اڑیسہ میں اردو نثر نگاری کی تاریخ، صوبۂ اڑیسہ کی تاریخ، تہذیب وثقافت اور اردو ادب کا ان مول رتن ہے۔ موصوف کی چوتھی کتاب ''عکس معاشرہ'' اپنے اندر معلومات کا ایک بیش بہا خزانہ رکھتا ہے۔ اس کتاب کو توجہ سے پڑھنے کے بعد مطیع اللہ نازشؔ کی وسعتِ مطالعہ اور تبحرِ علمی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس کتاب میں مصنف نے دورِ جدید کے اسلامی معاشرے میں در آئی گوناگوں خرابیوں کی نشان دہی کرتے ہوئے ان کی اصلاح کے لئے جو مشورے دیے ہیں، وہ موجودہ عہد کے کسی دوسرے مضمون نگار کے یہاں دور دور تک نظر نہیں آتے۔ ان کو پڑھنے پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مولانا مطیع اللہ نازشؔ نے سرسید، حالی، شبلی، سید سلیمان ندوی وغیرہ کی روایت کو دوبارہ زندہ کر دیا ہے۔ موصوف کا اسلوب نہایت صاف ستھرا، دل پذیر اور دیرپا اثرات کا حامل نظر آتا ہے۔ ان کے اصلاحی مضامین بعض اوقات حکیم

الامت مولانا اشرف علی تھانویؒ کے اندازِ تحریر کی یاد تازہ کر دیتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے، جہاں سے حکیم الامت نے اپنا اصلاحی سلسلہ چھوڑا تھا وہیں سے مطیع اللہ نازشؔ نے اس سلسلے کو آگے بڑھایا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک ایسا لامتناہی سلسلہ ہے جسے آنے والی نئی نسل آگے بڑھاتی رہے گی۔ اگر اس دور میں مولانا تھانوی زندہ ہوتے تو نازشؔ کے اس کارنامے کو دیکھ کر صرف خوش نہیں ہوتے، بلکہ ان کو دعاؤں سے بھی نوازتے۔

راقم الحروف بھی مولانا مطیع اللہ نازشؔ کے حق میں یہی دعا کرتا ہے کہ:

''اللہ کرے زورِ قلم اور زیادہ!''

اعتراف

(مظفر مہدی)

ڈاکٹر مظفر مہدی ۱۹۸۰ء کے بعد ابھرنے والے محققوں اور نقادوں سے تعلق رکھتے ہیں۔

ظاہر ہے تحقیق اور تنقید یہ دونوں میدان ایسے ہیں جن کے بغیر کسی بھی زبان کا ادبی سرمایہ قابل اعتنا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ کسی بھی ادب کے ترقی یافتہ ہونے کی کسوٹی یہی ہے کہ اس میں تحقیق اور تنقید کا سرمایہ کتنا وقیع اور جامع ہے۔ ایک سچا تخلیقی فنکار اپنے فطری تقاضے پر شعر و ادب کی تخلیق میں منہمک ہوتا ہے۔ ممکن ہے اس کی تخلیق فوری طور پر عوام میں مقبولیت بھی حاصل کر لے، لیکن اسے اس وقت تک دوام نصیب نہیں ہوتا جب تک کہ کسی نقاد کی توجہ اس پر مرکوز نہ ہو۔ نقاد کا کام ایک طرف قاری کے ذہن کو تخلیق کے ان تاریک معنوی گوشوں تک پہنچانا ہے جو عموماً قاری کی نظر سے اوجھل رہتے ہیں، تو دوسری طرف ادبی اور ثقافتی تناظر میں اس تخلیق (یا مجموعی طور پر اس تخلیق کار) کا اضافی مقام متعین کرنا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ کسی نقاد کا فیصلہ حتمی ہو یا حرف آخر کا درجہ رکھتا ہو۔ ممکن ہے کوئی دوسرا نقاد اس کی تردید بھی کرے۔ لیکن اس بحث و مباحثہ سے تخلیق تو بہر حال مرکزِ توجہ بن جاتی ہے۔

یہ بھی کوئی ضروری نہیں کہ کسی فنکار کو فوری طور پر کوئی نقاد مل جائے۔ عالمی ادب میں اور خود اردو ادب میں ایسی مثالیں مل جاتی ہیں جن میں صدیوں کے گزرنے کے بعد کسی فنکار کو نقاد نصیب ہوا ہے اور اس طرح اس کا فن پارہ اہلِ ذوق حضرات کا مرکزِ توجہ بنا ہے۔ لیکن اس کے لیے پہلی شرط یہ ہے کہ

مصنف کی تخلیقات محفوظ ہوں ورنہ امتداد زمانہ کے ساتھ ساتھ نہ جانے کتنے گہر پارے بکھر جاتے ہیں، ضائع ہو جاتے ہیں۔ شعرائے قدیم کے ساتھ ایک اور سانحہ بھی پیش آتا ہے۔ وہ یہ کہ بہت سے گمنام شعراء اپنے طور پر کچھ نہ کچھ لکھ کر اسے اپنے پیش رو مشاہیر کے نام سے منسوب کر دیتے ہیں۔ (یہ بات صرف اردو ہی نہیں بلکہ سنسکرت، عربی، فارسی، انگریزی نیز ہندوستان کی بہت سی دیگر علاقائی زبانوں پر بھی صادق آتی ہے)۔ کبھی کبھی کسی شاعر کا کوئی شعر غلط طور پر مقبولِ عام ہو جاتا ہے۔ کبھی کبھی شاعر کے ساتھ روایتیں بھی منسوب ہو جاتی ہیں۔ یہیں سے محقق کی ذمہ داری شروع ہوتی ہے کہ چھان بین کر کے اصل متن یا صحیح واقعہ تک رسائی حاصل کرے۔ اگر متن یا واقعہ ہی غلط ہوگا تو اس پر منحصر نقاد کے نتائج بھی غلط ثابت ہوں گے۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ تحقیق کا دائرۂ عمل محض متن یا واقعہ کی صحت تک محدود نہیں ہوتا بلکہ بعض وہ باتیں جو کتابوں اور رسالوں میں بکھری پڑی ہیں انہیں سمیٹ کر اور ایک لڑی میں پرو کر ایک ایسا نتیجہ اخذ کرنا ہوتا ہے جو قاری کے لئے یکسر نیا ہو۔ اس اعتبار سے کسی شاعر و ادیب کی کاوشوں کو نئے اور انوکھے زاویۂ نگاہ سے دیکھنا بھی تحقیق کے دائرہ عمل میں شامل ہو سکتا ہے۔ اس طرح تنقید اور تحقیق ایک دوسرے کا محض تکملہ (Complement) نہیں بلکہ ایک دوسرے کی فضائے بسیط (Space) میں داخل ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ لہٰذا ایک نقاد کے لئے اس کا تحقیقی شعور اور ایک محقق کے لئے اس کا تنقیدی شعور پختہ، بلیغ اور بالیدہ ہونا چاہیے۔ اس طرح تحقیق اور تنقید کبھی ایک دوسرے سے ٹکراتی ہوئی، کبھی ایک دوسرے میں داخل ہوتی ہوئی اور کبھی ایک دوسرے کی معاون کی حیثیت سے متوازی طور پر چلتی ہیں۔ کسی مضمون میں اگر تنقید پر تحقیق حاوی ہوگی تو اس مضمون کو بنیادی طور پر تحقیقی مضمون کہا جائے گا۔ اسی طرح اگر اس میں تحقیق پر تنقید کو فوقیت حاصل ہوگی تو اسے بنیادی طور پر تنقیدی مضمون قرار دیا جائے گا۔ لیکن ایسے تنقیدی مضمون کا وجود بھی بعید از قیاس نہیں جس میں مصنف کا تحقیقی شعور موجۂ زیریں (Under-Current) کی طرح جاری و ساری ہو۔ اسی طرح ایسے تحقیقی مضمون کا تصور بھی ممکن ہے جس میں مصنف کا تنقیدی شعور موجِ تہہ نشیں کی طرح کارفرما ہو۔ بہر کیف یہ کوئی ضرور نہیں کہ ہر تخلیق کو کسی نہ کسی ادبی خانے میں رکھا جائے۔ اسے الگ اکائی کی شکل میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

یہاں میں ایک اور بات واضح کردوں کہ دیگر اصنافِ ادب کی طرح میں تنقید اور تحقیق ۔۔۔ ان دونوں کو بھی تخلیقی ادب کا درجہ دیتا ہوں، کیونکہ تخلیقی عوامل کی سطح پر تنقید و تحقیق اور دیگر اصناف (مثلاً شاعری، ڈرامہ، انشائیہ وغیرہ) میں بہت زیادہ فرق نہیں پایا جاتا۔ تخلیقِ شعر کے ابتدائی مراحل میں ذہنِ شاعر میں زندگی کے گوناگوں تجربات (جن میں الفاظ سے وابستہ تلازمے بھی ہوتے ہیں)، ماقبلِ شعور (Pre-Conscious) کی سطح سے شعور (Conscious) کی سطح تک ڈوبتے ابھرتے رہتے ہیں۔ زوردار دھماکے (Big bang) کی طرح جب ان میں اچانک اہتزازی اور ہیجانی کیفیت پیدا ہوتی ہے تو ذہنِ شاعر میں رفتہ رفتہ ایک مرکزی خیال ٹھوس اور واضح شکل اختیار کرنے لگتا ہے (جو غالباً اب تک سیال شکل میں موجود تھا)۔ اس کے تخلیقی اظہار کے لئے الفاظ کے تمام آہنگ و معنی نیز دیگر تلازمات اس کا ساتھ دیتے ہیں۔ مذکورہ دھماکے کو بعض لوگوں نے ”ذکاوت“ کے نام سے موسوم کیا ہے۔ اس ”ذکاوت“ کو ”ایک الہامی کیفیت“ سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ حالتِ طبعی کی یہ خام شکل شعور کے ہاتھوں صیقل پاکر اور صفحۂ قرطاس پر بکھر کر باقاعدہ شعر کا روپ دھار لیتی ہے۔ فکشن، ڈرامہ اور دیگر اصنافِ نثر میں بھی مصنف کے ذہن میں مختلف حادثات و واقعات ہوتے ہیں جو وہی کردار ادا کرتے ہیں جو شاعری کے تخلیقی عوامل کے دوران ذخیرۂ الفاظ کرتے ہیں۔ علم ریاضیات اور دیگر سائنسی علوم میں مختلف اصطلاحات کا بھی وہی عمل دخل ہوتا ہے۔ ہر سائنسی اور ریاضیاتی اصطلاح نہ جانے کتنے تلازموں کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہوتی ہے۔ ان اصطلاحوں کو ان علوم کا محقق اسی انداز سے جوڑتا ہے جس انداز سے شاعر الفاظ کو جوڑتا ہے۔ غالباً اسی وجہ سے بعض دانشوروں کا کہنا ہے کہ ”ہر بڑے ریاضی داں کے کارناموں میں شاعری پوشیدہ ہوتی ہے“۔ جہاں تک ادبی تحقیق کا تعلق ہے محقق مختلف کتابوں، رسالوں، اور قلمی نسخوں کی چھان بین کرکے مختلف واقعات و واردات ذہن میں محفوظ کرلیتا ہے۔ پھر اس کے بعد اس کے ذہن میں جب موضوع کا واضح تصور ابھرتا ہے تو وہ مزید مطالعہ میں محو ہوجاتا ہے۔ جب تمام ضروری واقعات و واردات اس کی گرفت میں آجاتے ہیں تو یہ واقعات و واردات وہی کردار ادا کرتے ہیں جو شاعر کے یہاں ذخیرۂ الفاظ کرتا ہے۔ اس کے بعد محقق ان تمام مراحل سے گزرتا ہے جن میں سے ہوکر شاعر دورانِ تخلیقِ شعر گزرتا ہے۔ ادبی تنقید کا بھی وہی حال

ہے۔ مختلف تخلیقات کے مطالعہ کے دوران مختلف تلازمے نقاد کے ذہن میں متحرک شکل میں موجود ہوتے ہیں (جیسے تخلیقِ شعر کے دوران الفاظ) ایک دفعہ اس کے ذہن میں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ مجھے فلاں بات کہنی ہے تو اپنی بصیرت کی مدد سے مذکورہ تلازموں کو ایک کڑی میں پرو کر وہ بھی تخلیقیت کا حق ادا کرتا ہے۔ غرض کہ شاعری کی طرح تخلیق اور تنقید بھی میری نظر میں تخلیقی ادب کے زمرے میں شامل ہے۔

اس کتاب میں شامل شدہ مہدی کے مضامین میں سے بعض تنقیدی نوعیت کے ہیں، بعض تحقیقی نوعیت کے اور بعض ملے جلے انداز کے۔ لیکن بیشتر مضامین پر تحقیقی انداز غالب نظر آتا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں کوئی ضروری نہیں کہ ان مضامین کو مختلف خانوں میں بانٹا جائے۔ بلکہ ہر مضمون کا تقاضہ یہ ہے کہ اسے اپنے معیار پر جانچا اور پرکھا جائے۔ آگے چل کر ہمارا موقف یہی رہے گا۔ مظفر مہدی کے ذیل کے مضامین ایسے ہیں کہ انہیں پھیلا کر باقاعدہ ڈاکٹریٹ کے مقالوں کی شکل دی جا سکتی ہے (غالباً ان کا مقصد بھی یہی ہے)

(۱) عبدالماجد دریا آبادی کی ''آپ بیتی'' پر اک نظر (۲) جمیل مظہری کی شاعری کا تحریکی مزاج (۳) اقبال سہیل کی شاعری کا سیاسی منظرنامہ (۴) قومی زندگی میں صحافت کا کردار، (۵) آل انڈیا مومن کانفرنس اور اردو شاعری (۶) تحریکِ مجاہدین اور اردو شاعری (۷) جدوجہد آزادی اور شعری اظہار۔

مذکورہ بالا مضامین میں سے پہلے تین میں تنقید اور تحقیق کی متوازن آمیزش پائی جاتی ہے۔ (۴) اور (۵) خالص تحقیقی نوعیت کے ہیں اور ان پر مزید تحقیق کی گنجائش ہے۔ البتہ (۶) اور (۷) پر اردو میں بہت کام ہو چکا ہے۔ لیکن پھر بھی کسی تحقیق کا در بند نہیں ہوتا۔ ذخیرۂ معلومات میں نیا نیا اضافہ ہوتا رہتا ہے تو تحقیق کا دائرۂ عمل بھی پھیلتا جاتا ہے۔

''صنف افسانہ نگاری اور شمس الرحمٰن فاروقی'' ''ڈاکٹر احمد سجاد بحیثیت محقق'' اور ''اردو شاعری کا مجتہد۔ حالی'' مظفر مہدی کی عملی تنقید کے نمونے ہیں۔ ''سرسید اور شاد عظیم آبادی'' خالص تحقیقی مضمون ہے جس میں سرسید اور شاد کے ذاتی تعلقات واضح کئے گئے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اس سے ہماری معلومات میں خاصا اضافہ ہوتا ہے لیکن اس میں سرسید پر شاؔد کا اثر یا شاؔد پر سرسید کا اثر

دکھایا نہیں گیا ہے۔ ’’اردو ناول کا پہلا مزاحیہ کردار‘‘ میں موصوف نے نذیر احمد کے کردار مرزا ظاہر دار بیگ کے ساتھ رتن ناتھ سرشار کے کردار خوجی کا مقابلہ کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ مرزا ظاہر دار بیگ اردو کا پہلا مزاحیہ کردار ہے۔ اس طرح یہ مضمون بھی تحقیقی نوعیت کا ہے۔ ’’حالانکہ مقدمہ نگاری کا منصب‘‘ نظریاتی تنقید کی ایک عمدہ مثال ہے، لیکن اس میں بھی مظفر مہدی محققانہ شخصیت سے دامن بچا نہیں سکے ہیں۔ موصوف نے ورڈس ورتھ، فیلڈنگ، ابنِ خلدون، ابن اصلاح، رام چند شکل، ہزاری پرشاد دویدی، احسان الحق، باقر آگاہ، حالی، شبلی، عبدالحق، عبدالرحمٰن بجنوری، عبادت بریلوی سے لے کر عہد جدید کے مقدمہ نگاروں کا تجزیہ کرتے ہوئے ثابت کیا ہے کہ عبدالحق کے بعد عبادت بریلوی وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے سب سے زیادہ مقدمات لکھے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ دیباچہ اور مقدمہ میں گو کہ کوئی فرق نہیں ہے تاہم اردو کی قدیم کتابوں کے دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ ہمارے مصنفین مقدمہ سے قبل دیباچہ کے عنوان کا استعمال کر رہے تھے اور بعد میں مقدمہ کا عنوان استعمال کیا جانے لگا، البتہ کچھ کتابیں ایسی بھی مل جاتی ہیں جن میں دونوں عنوانات بیک وقت نظر آتے ہیں۔ ’’مقدمہ نگاری یا دیباچہ نگاری‘‘ کی بابت مظفر مہدی کا موقوف یہ ہے کہ ’’وہ مقدمہ یا دیباچے جو تحقیقی و تنقیدی اصول و آداب کو ملحوظ رکھ کر محنت و ریاضت، خلوص و ایمان داری اور تفصیل و وضاحت کے ساتھ لکھے گئے ہیں وہ تعارف کی سطح سے اوپر اٹھ کر تحقیق و تنقید کی سطح تک جا پہنچے ہیں اور اعلیٰ تنقیدی نمونے کی حیثیت سے تسلیم کئے جاتے ہیں۔‘‘ حالانکہ موصوف کے اس قول سے کلیۃً اختلاف ممکن نہیں، لیکن لفظ ’’ایمانداری‘‘ سے کسی کسی کو اختلاف ہو سکتا ہے، کیونکہ ایمانداری کا تقاضہ یہ ہے کہ فن پارے کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کو اجاگر کیا جائے جو تبصرے یا تنقیدی مضمون میں تو ممکن ہے، مقدمہ میں ممکن نہیں۔ میری رائے میں مقدمہ تو وہ بلند دروازہ یا (Gate way) ہے جس سے ہو کر قاری کسی کتاب کے اندر داخل ہوتا ہے۔ اس میں تو محض وہ اشارے ہونے چاہئیں، جو قارئین کو کتاب پڑھنے کے لئے اکسا سکیں۔ لہٰذا اس میں مصنف کے منفی پہلوؤں کی نشان دہی کی گنجائش کہاں نکلتی ہے؟ لہٰذا یہاں لفظ ’’ایمان داری‘‘ سے زیادہ سے زیادہ یہی مفہوم لیا جا سکتا ہے کہ مقدمہ نگار کو تخلیقات کے مثبت پہلوؤں پر خامہ فرسائی کرتے وقت غلو سے کام نہ لینا چاہیے۔ بعض اوقات اس غلو کے مضر اثرات خود مصنف پر بھی مرتب ہو سکتے ہیں، کیونکہ وہ اپنے فن

کی بابت کسی خوش فہمی میں مبتلا ہو جائے یا انانیت کا شکار ہو جائے تو اس کا فن خطرے میں پڑ سکتا ہے۔

''تحریک مجاہدین اور اردو شاعری'' اور '' آل انڈیا مومن کانفرنس اور اردو شاعری'' یکساں نوعیت کے دو تحقیقی مضامین ہیں۔ ''تحریک مجاہدین'' کو عموماً ''وہابی تحریک'' کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ حالانکہ اس تحریک سے وابستہ سبھی حضرات مسلک وعقیدہ کے لحاظ سے عبدالوہاب نجدی کا اتباع نہیں کرتے تھے، لیکن ان سب میں قدر مشترک یہ تھی کہ مسلم سماج کو ان شرکت و بدعات سے پاک کیا جائے جو معاشرت میں ناسور کی طرح پھیلتے جا رہے تھے۔ سید احمد شہید بریلویؒ اس تحریک کے بانی تھے اور اسمٰعیل شہید نیز ان کے دیگر رفقائے کار نے اس تحریک کو آگے بڑھایا۔ ان حضرات نے انگریزوں کے خلاف جہاد کرنے کی ترغیب دی۔ اس لیے ہندوستان کی تاریخ آزادی میں ''تحریکِ مجاہدین'' کی بڑی اہمیت ہے۔ اس تحریک کا سلسلہ شاہ ولی اللہ محدث دہلوی سے جوڑا جاتا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جس میں ہندوؤں میں بھی سماجی اصلاح کی لہر دوڑ گئی تھی۔ راجہ رام موہن رائے، دیانند سرسوتی اور رام کرشن پرم ہنس کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ تحریکِ مجاہدین کے شیدائیوں نے ہندوؤں کے ساتھ مل کر انگریزوں کے خلاف جدو جہد کرنے کی ٹھان رکھی تھی۔ (جیسا کہ مہاراجہ دولت سندھیا کے نام سید شہید کے خط سے ظاہر ہوتا ہے)۔ وہابی تحریک نے اردو نثر کو ایک نیا موڑ دیا۔ بقول خواجہ احمد فاروقی، ''وہابی ادب کو موجودہ اردو نثر کے ارتقاء میں ایک اہم مقام حاصل ہے۔ اگر وہ نہ ہوتا تو دہلی کالج کی نثر اور سرسید احمد خاں کی تصانیف معرضِ وجود میں نہ آتیں۔'' میری رائے یہ ہے کہ وہابی ادب کی طرح احمدی لٹریچر بھی تحقیق کے لیے وسیع امکانات رکھتا ہے جن پر ابھی تک خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی ہے۔ بہر کیف مظفر مہدی نے اردو شاعری پر تحریکِ مجاہدین کے اثرات دریافت کرتے ہوئے مومن، مولوی محمد حسین فقیر، سید احمد حسن عرشی، سید عبدالرزاق حسینی کلامی، ابوسلیمان فضلی، یعقوب نانوتوی، قاسم نانوتوی اور احسن نانوتوی کے حوالوں سے معروضی انداز میں اپنا نظریہ پیش کیا ہے۔ نیز خواجہ منظور حسین کے حوالے سے غالب اور آتش کے یہاں تحریک مجاہدین کا سراغ لگایا ہے۔ مظفر مہدی کا یہ مضمون جہاں ہماری معلومات میں خاصا اضافہ کرتا ہے، وہیں مزید تحقیق کے لئے راہ ہموار کرتا ہے۔

اسی طرح ''آل انڈیا مومن کانفرنس اور اردو شاعری'' میں مصنف نے مائل خیر آبادی، عارف شیخ پوری، علی حسن عاصم بہاری وغیرہ کے کلام میں مومن کانفرنس کے اثرات دریافت کئے ہیں۔ صنعت پارچہ بافی کے بکھر جانے کے بعد جب کروڑوں مسلمان بے روزگار ہوگئے تو یہ تحریک معرضِ وجود میں آئی جس کے مقاصد میں قرآن وسنت کی روشنی میں دینِ حق کے فروغ کے علاوہ اخوتِ اسلامی کے لیے جدوجہد، تعلیم اور صنعت وحرفت کی ترقی اور معاشرتی اصلاح شامل تھی۔ اس مضمون میں بھی مظفر مہدی نے اپنے معروضات کے حرفِ آخر ہونے کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ اس بابت مزید تحقیق وجستجو جاری رکھنے کی دعوت دی ہے۔

اردو میں حالی کو اس لئے جدید اردو شاعری کا امام تصور کیا جاتا ہے کہ ان کے ہم عصر اڑیا شاعر رادھاناتھ رائے کی طرح انہوں نے سماجی، سیاسی اور فطری موضوعات کو اپنے فن کے دامن میں سمیٹ لیا اور اردو نظم نگاری کو ایسی نئی جہتوں سے روشناس کیا جن کے بغیر بیسویں صدی کی شاعری (بشمولیت ترقی پسندی وجدیدیت) کا تصور ہی ناممکن تھا۔ رادھاناتھ رائے کو بھی انہیں معنوں میں اڑیا کی جدید شاعری کا امام تصور کیا جاتا ہے۔ حالی کا ایک اور کارنامہ یہ ہے کہ صنف غزل کے خلاف انہوں نے پہلی بار باقاعدہ آواز اٹھائی، صنفِ غزل کے مقابلے میں صنفِ نظم کو فروغ دینے کے لئے اس وقت ایسا کرنا ان کے لئے ضروری بھی تھا۔ اپنے مضمون ''اردو شاعری کا مجتہد۔۔ حالی'' میں مظفر مہدی نے مختلف حوالجات ودلائل کے ذریعہ کلیم الدین احمد کی تردید کی ہے جو حالی کو سرے سے شاعر ہی نہیں مانتے۔ اس لئے مظفر مہدی کہتے ہیں ''حالی کو شاعر تسلیم نہ کرنا نہ صرف یہ کہ حالی کے ساتھ ناانصافی ہوگی بلکہ اسے غیر منصفانہ تنقید کا نام بھی دیا جائے گا۔'' مظفر مہدی نے تو ہمارے اکثر نقادوں کی طرح حالی کی نظم نگاری کی وکالت کی ہے، لیکن انہوں نے حالی کی غزلوں کے جو اشعار بطورِ نمونہ پیش کئے ہیں، ان کے پیشِ نظر یہ وثوق کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ حالی شعوری سطح پر صنفِ غزل کے مخالف ہونے کے باوجود لاشعوری سطح پر ایک اچھے غزل گو شاعر تھے جس کا اندازہ خود انہیں بھی نہیں تھا۔ ذیل کے چند اشعار بطورِ مثال پیش کئے جاسکتے ہیں:

رنج اور رنج بھی تنہائی کا
وقت پہنچا مری رسوائی کا

☆

کس سے پیمانِ وفا باندھ رہی ہے بلبل
کل نہ پہچان سکے گی گلِ تر کی صورت

☆

پیاس تیری بوئے ساغر سے لذیذ
بلکہ جامِ آبِ کوثر سے لذیذ

☆

ہے یہ تجھ میں کس کی بو باس اے صبا
بوئے بید و مشک و عنبر سے لذیذ

☆

قند سے شیریں تری پہلی نگاہ
دوسری قند مکرر سے لذیذ

حالی کی غزلیہ شاعری پر اپنے ناقدانہ خیالات کا اظہار کرتے ہوئے مظفر مہدی نے کس طرح تخلیقیت کے جوہر دکھائے ملاحظہ فرمائیے:

”ان کے عشق میں نہ تو گراوٹ پیدا ہوتی ہے اور نہ ہی چھچھلاپن۔ بلکہ عالم شباب میں بھی ان کو پاکیزگی وطہارت کا پورا لحاظ رہتا ہے۔“

تنقید میں انشائیہ کا یہ انداز آل احمد سرور کے اسلوبِ تنقید کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ تنقید میں اندازِ انشائیہ کی کثرت کو تنقید کا ایک عیب سمجھا جاتا ہے۔ لیکن مظفر مہدی کے یہاں یہ انداز خال خال ہی نظر آتا ہے۔ لہٰذا جہاں ان کا یہ انداز آنے میں نمک کا مزہ دے جاتا ہے، وہیں انہیں تنقید کے اصل منصب سے نیچے اترنے نہیں دیتا۔

اپنے مضمون ”قومی زندگی میں صحافت کا کردار“ میں مظفر مہدی نے بڑی محنت ومشقت سے کام لیا ہے اور فنِ تحقیق کے تمام مسلمہ اصولوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے ثابت کیا ہے کہ دیگر زبانوں کی طرح اردو صحافت نے بھی ”علم وادب‘ تاریخ وتہذیب، مذہب ومعاشرت، سیاست،

قوانین وضوابط'' پر اثر انداز ہوتے ہوئے قوم کی ذہنی وفکری تربیت کا فرض انجام دیا ہے۔ اس ایک مضمون کے لیے انہوں نے جامِ جہاں نما، صادق الاخبار، دہلی اردو اخبار، اودھ پنچ، تہذیب الاخلاق، الہلال والبلاغ، الجمعیت جیسے بے شمار اخبار کے اوراق کھنگالے ہیں۔ پورے مضمون کے مطالعہ سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ اردو صحافت نے دوسری علاقائی زبانوں کی صحافت سے کہیں زیادہ قومی خدمات انجام دی ہیں اور تحریکِ حریت میں سب سے اہم کردار ادا کیا ہے۔

جدوجہد آزادی کے سلسلے میں ہر علاقائی زبان میں طبع آزمائی ہوئی ہے اور تقریباً ہر زبان میں اس نوعیت کی شاعری کا ایک بڑا حصہ فنی اور جمالیاتی خوبیوں سے عاری ہوتا ہے، لیکن کچھ ایسا حصہ بھی بچا رہتا ہے جو دائمی اقدار کا حامل ہو۔ مظفر مہدی کا موقف یہ ہے کہ ''ادب میں جدت اور جدیدیت کے تمام بلند بانگ دعووں کے باوجود اس حقیقت کو تسلیم کیا جا چکا ہے کہ زندگی کی طرح ادب بھی نصب العینی اور غایتی ہوتا ہے''۔ ''سچ تو یہ ہے کہ ''ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی'' ایک بہت ہی پرانا مبحث مسئلہ ہے۔ اس میں محض جدیدیوں کو ملوث کرنا مناسب نہ ہوگا۔ ادب نصب العینی اور غایتی ہو یا نہ ہو، اس کو جمالیات کے معیار پر پورا اترنا ہی ہوگا ورنہ معیاری اور غیر معیاری ادب میں کوئی فرق باقی نہیں رہ جائے گا۔ بہر کیف مظفر مہدی کا مذکورہ مضمون ہماری معلومات میں اچھا خاصا اضافہ کرتا ہے کیوں کہ اسے بڑی محنت، عرق ریزی اور تحقیق کے بعد لکھا گیا ہے۔

ڈاکٹر احمد سجاد ہمارے ایک مستند نقاد اور محقق ہیں۔ مظفر مہدی نے اپنے مضمون ''ڈاکٹر احمد سجاد بحیثیت محقق'' میں ان کے سب کے اہم تحقیقی کارنامے پر (جو میر غلام علی عشرت بریلوی کی نثری ''داستانِ سحر البیان'' سے متعلق ہے) تفصیلی روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر احمد سجاد کی تحقیقی حیثیت کو بحسن وخوبی اجاگر کیا ہے۔ حالانکہ قاضی عبد الودود اور امتیاز علی خاں عرشی عشرت بریلوی کے کارناموں سے واقف تھے، لیکن ڈاکٹر احمد سجاد سے پہلے ان کی ادبی اہمیت پر کسی نے توجہ نہیں دی۔ وقار عظیم حکیم محمد بخش مہجور کی کتاب ''نورتن'' کو اور عندلیب شادانی مہجور کی داستان ''گلشن نو بہار'' کو ''باغ و بہار'' اور ''فسانہ عجائب'' کی درمیانی کڑی تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن احمد سجاد نے ''داستان سحر البیان'' ہی کو اس درمیانی کڑی کا درجہ دیا ہے۔ مظفر مہدی کا کہنا یہ ہے کہ ''داستان سحر البیان''

وقار عظیم اور عندلیب شادانی کی نظر سے غالباً نہیں گزری ورنہ وہ وہی نتیجہ اخذ کرتے جو احمد سجاد نے کیا ہے۔ جمیل جالبی نے باقر آگاہ کی نثر کو عشرت کی نثر پر ترجیح دی ہے۔ جمیل جالبی پر تنقید کرتے ہوئے مظفر مہدی لکھتے ہیں ''عشرت پر احمد سجاد کی کتاب میرے گمان کی حد تک ان کی نظر سے گزر چکی ہے، لیکن اس کے باوجود موصوف نے داستان سحر البیان کے ذکر سے گریز کیا حتیٰ کہ سجاد صاحب کی کتاب ''داستانِ رام پور کا ایک اہم فنکار عشرت بریلوی'' کے حوالے سے بھی اجتناب کیا ہے جبکہ یہ پہلی کتاب ہے جو عشرت کے کارناموں سے ادبی دنیا کو متعارف کراتی ہے۔'' ان جملوں مین مظفر مہدی تحقیق کی وضع داری کا خاص لحاظ رکھتے ہیں ورنہ کوئی دوسرا نقاد ہوتا تو جمیل جالبی پر تعصب کا الزام تراشتا۔ عشرت کی ''داستان سحر البیان'' کی لسانی اہمیت یہ ہے کہ اس کی اردو زبان پر پشتو کے اثرات واضح طور پر پائے جاتے ہیں۔ امتیاز علی عرشی نے اپنی کتاب ''اردو اور افغان'' میں اردو پر پشتو کے اثرات کا اعتراف کیا ہے۔ مظفر مہدی کا خیال ہے کہ ''احمد سجاد صاحب نے داستانِ سحر البیان کے حوالے سے اس مطالعہ کو آگے بڑھایا ہے اور عرشی کے خیال کو مزید تقویت بخشی ہے۔'' غرض کہ زیرِ نظر مضمون میں جہاں مظفر مہدی نے ڈاکٹر احمد سجاد کی تحقیقی بصیرت کو واضح کیا ہے، وہیں عشرت کی ''داستانِ سحر البیان'' کی لسانی اور ادبی اہمیت کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ ''یہ دونوں باتیں اپنی اپنی جگہ پر اہم ہیں۔''

''عبدالماجد دریا آبادی کی آپ بیتی پر ایک نظر'' خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ عبدالماجد دریا آبادی جدید اردو نثر میں بلند مقام رکھتے ہیں۔ ان کی نثر نہایت سیدھی سادی اور رواں دواں ہے۔ ان کی ''آپ بیتی'' میں چند ایسی خصوصیات ہیں جو دوسری آپ بیتیوں میں نظر نہیں آتیں۔ عموماً خود نوشت سوانح عمری میں مصنف اپنی شخصیت کو دھلی دھلائی شکل میں پیش کرتا ہے یا اپنے آپ کو بہت زیادہ نمایاں کرنے کے لئے اپنی کمزریوں کو بھی بڑھا چڑھا کے پیش کرتا ہے جن کا حقیقت سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہوتا۔ لیکن عبدالماجد دریا آبادی کے قدم اس راہ میں کبھی ڈگمگاتے نہیں ہیں، یہی ان کی بہت بڑی خوبی ہے۔ الحاد سے لے کر مولانا اشرف علی تھانوی کے مرید ہونے تک اور عنفوانِ شباب کی حیاتِ معاشقہ سے لے کر عشقِ حقیقی کی طہارت و رفعت تک انہوں نے جو طویل ذہنی مسافت طے کی ہے، اس کی سچی اور دلکش عکاسی اس آپ بیتی میں نظر آتی ہے۔ اسی وجہ سے مظفر

مہدی رقم طراز ہیں ''انہوں نے اپنی شخصیت کے بارے میں بے فکر اور عقیدت مندوں کی خوش عقیدگی سے بے نیاز ہو کر اپنے گزرے ہوئے لمحات کو ایمان داری کے ساتھ قلم بند کیا ہے۔ سچ پوچھیے تو مولانا کا متقی قلم حقائق سے چشم پوشی نہیں کرتا بلکہ ان حقائق و حوادث کو صفحۂ قرطاس پر ہو بہو پیش کر کے بشری کمزوریوں اور بشری فطرت سے ہمیں آشنا کراتا ہے۔ یہی بات مولانا دریا آبادی کو بڑے فنکاروں کی صف میں کھڑا کر دیتی ہے۔''

مظفر مہدی کی تخلیقی بصیرت کا جائزہ لینا ہو تو مندرجۂ بالا دونوں جملوں کے آہنگ کا جائزہ لینا کافی ہوگا جو انہیں لاشعور کی سطح پر شعری آہنگ کا ہم رکاب بنا دیتا ہے۔ اگر ان کی نثر میں شعری آہنگ کا یہ پرتو نہ ہوتا تو شاید ان کی نثر کئی دوسرے نقادوں کی طرح بے کیف و بے رنگ ہوتی۔

ملاحظہ ہو:

انہوں نے (فعولن) اپنی (فعلن) شخصیت (مفعولن) کے بارے میں (مفاعیلن) بے فکر (مفعول) اور عقیدت (فاعلاتن) مندوں کی (مفعولن) خوش عقیدگی سے (فاعلن فعولن) بے نیاز ہو کر (فاعلن فعولن) اپنے گزرے ہوئے لمحات (فاعلاتن مفاعیلات) کی ایمان داری (فعولن فعولن) کے ساتھ (مفعول) قلم بند (مفاعیل) کیا ہے (فعولن)

سچ پوچھیے (مستفعلن) تو مولانا (مفاعیلن) کا متقی قلم (مفاعلن فعل) حقائق سے (مفاعیلن) چشم پوشی (فاعلاتن) نہیں کرتا (مفاعیلن) بلکہ ان (فاعلن) حقائقو (مفاعلن) حوادث کو (مفاعیلن) صفحۂ قرطاس پر (مفتعلن فاعلن) ہو بہو (فاعلن) پیش کر کے (فاعلاتن) بشری (فعلن) کمزوریوں (مستفعلن) اور بشری (مفتعلن) فطرت سے (مفعولن) ہمیں (فَعَل) آشنا کراتا ہے (فاعلن مفاعیلن)

پہلے جملے میں ''خوش عقیدگی سے'' اور ''بے نیاز ہو کر'' تو بالکل ہم وزن مصرعوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ''اپنے گزرے ہوئے لمحات'' بھی غزل کے ایک مصرع کا ٹکڑا معلوم ہوتا ہے۔ (مثلاً ع اپنے گزرے ہوئے لمحات کہاں سے لاؤں) اسی طرح اس جملے کے آخری تین ارکان ''مفعول مفاعیل فعولن'' مل کر بحر ہزج اخرب مکفوف محذوف کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس جملے میں فعولن اور فاعلن/فاعلات کی تکرار سے ایک ایسا آہنگ پیدا ہوتا ہے جو شعری آہنگ کا لطف دے

جاتا ہے۔ اسی طرح دوسرے جملے کے پہلے حصے میں ہر ایک یا دو ارکان کے بعد "مفاعیلن" کی تکرار ہوتی ہے جس سے نثر میں بھی آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ صفحہ، قرطاس پر (مفتعلن فاعلن) اور آشنا کراتا ہے (فاعلن مفاعیلن) تو باقاعدہ چھوٹی بحروں کے مصرعے ہیں۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ مظفر مہدی کے یہاں غیر شعوری طور پر یہ خصوصیات ابھری ہیں جو انگریزی شاعری کے ورس لبرے "Verse Libre" کی ٹکنک سے قریب ہیں۔ میں نے صرف دو جملوں کی مثال دی ہے۔ یہی اسلوبیاتی رویہ مظفر مہدی کے تقریباً تمام تحقیقی اور تنقیدی مضامین کو محیط ہے۔

"صنف افسانہ نگاری اور شمس الرحمٰن فاروقی" تنقید پر تنقید ہے۔ یعنی فاروقی نے "افسانے کی حمایت میں" نامی جو تنقیدی مضمون لکھا ہے اس پر تنقید کی گئی ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا ہے، تنقید بذات خود ایک تخلیقی عمل ہے اور اس پر مزید تنقید "تخلیق ور تخلیق" کا درجہ رکھتی ہے۔ فاروقی افسانہ نگاری کو فروعی اور کم تر درجے کی صنفِ ادب قرار دیتے ہیں اور اس کے جواز میں عالمی ادب اور اردو ادب دونوں سطحوں پر گفتگو کرتے ہیں۔ چونکہ مظفر مہدی شروع ہی سے صنف افسانہ کی اہمیت کے قائل ہیں، اس لئے فاروقی کے اس مضمون کے مطالعہ سے ان کی تخلیقی ذات میں ایک زوردار دھماکہ Big bang شروع ہو جاتا ہے جو انہیں ایک تخلیقی کرب میں مبتلا کر دیتا ہے اور یہ مضمون لکھنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ ان کے ماقبلِ شعور سے شعور کی سطح تک ابھرتی ہوئی گوناگوں تصورات کی لہریں ایک دوسرے سے ٹکراتی ہوئی، ایک دوسرے سے ملتی ہوئی اور ایک دوسرے میں گڈمڈ ہوتی ہوئی ان کے ذہن میں اہتزار انگیز ہیجانی کیفیت پیدا کر دیتی ہیں جو انہیں مزید تخلیقی کرب میں مبتلا کر دیتی ہیں اور وہ قلم اٹھانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ وہ بھی عالمی ادب اور اردو ادب دونوں کے حوالوں کو مربوط انداز میں پیش کرتے ہیں اور فاروقی کے نظریات سے اختلاف کرتے ہوئے خود فاروقی کے دلائل میں جو تضادات موجود ہیں، انہیں محققانہ انداز میں ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ موصوف کہیں منطقی انداز میں گفتگو کرتے ہیں تو کہیں استفسارانہ انداز میں، لیکن کسی مقام پر نظم وضبط کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ مثلاً فاروقی افسانے کے مقابلے میں ناول کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں تو اس کی تردید میں مظفر مہدی کہتے ہیں "اگر فاروقی کے اس خیال کو تسلیم بھی کر لیا جائے تو کوئی ضروری نہیں کہ ایک صنف کو فروغ دینے کے لئے دوسری مقبول ترین صنف کو دریابرد کر دیا

جائے یا اس کی اہمیت سے انکار کیا جائے۔ واقعہ یہ ہے کہ فن افسانہ کی نفی کے بغیر بھی ناول کی احیائی تحریک چلائی جاسکتی ہے اور اس کو جاندار اور پائدار بنایا جاسکتا ہے۔“ فاروقی کا سب سے بڑا جواز یہ ہے کہ اب تک فن تنقید کا مرکز ومحور صرف شاعری ہی رہی ہے، افسانہ نہیں، لہٰذا افسانہ کم تر درجے کی صنف ادب ہے۔ بقول فاروقی ’ذرا سوچئے اگر آپ کے یہاں چیخوف، موپاساں اور ٹامسن مان کے ہم پلہ افسانہ نگار موجود ہوتے تو کیا تنقید کو کتے نے کاٹا تھا جو ان کا ذکر نہ کر کے چھٹ بھیئے شاعروں کا ذکر کرتی؟“ ان کا خیال ہے کہ آج کوئی ادیب ایسا نہیں ہے جو محض افسانہ نگاری کی بنیاد پر زندہ ہو، اس لئے افسانہ ایک ناکارہ اور ناپائدار صنفِ ادب ہے۔

اگر کسی صنف ادب پر تنقید کی خصوصی توجہ کو اس صنف کی عظمت کا معیار قرار دیا جائے (جیسا کہ فاروقی سمجھتے ہیں) تو فاروقی خود تضادی Self Contradiction کے شکار نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں مظفر مہدی نے دو اہم سوالات اٹھائے ہیں جن سے یہ خود تضادی واضح ہوتی ہے۔ (۱) ”آخر ہماری تنقید چھٹ بھیئے شاعروں اور ان کی تخلیقات کو اپنا موضوع کیوں بناتی اور انہیں منہ کیوں لگاتی ہے؟ یا محض اس بنیاد پر کہ یہ چھٹ بھیئے شاعر مغرب کے ہم پلہ ہیں؟“ (۲) ”فاروقی نے اپنی کتاب ”افسانے کی حمایت میں“ میں جن افسانہ نگاروں کا مطالعہ پیش کیا ہے (پریم چند، انور سجاد، بلراج کومل، قمر احسن) تو کیا یہ سمجھا جائے کہ وہ انہیں چیخوف، موپاساں اور ٹامس مان کا مساوی درجہ دیتے ہیں؟“ ان سوالات کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ خود فاروقی نے چیخوف، موپاساں اور ٹامس مان جیسے مغربی افسانہ نگاروں کا ذکر چھیڑا ہے۔ ایک طرف فاروقی ہمارے کل افسانوی سرمایہ کی مذمت کرتے ہیں تو دوسری طرف اردو کے چند افسانہ نگاروں کو مستحسن نظروں سے دیکھتے بھی ہیں۔ زیر نظر مضمون میں مظفر مہدی کی تکنک یہی رہی ہے کہ وہ فاروقی ہی کے موضوعوں Axioms سے گفتگو کا آغاز کرتے ہیں (مثلاً اگر فاروقی کے اس خیال کو تسلیم کر لیا جائے یا اگر ہم فاروقی کے اس خیال سے اتفاق کرلیں جیسے جملوں سے بات شروع کرتے ہیں) اور پھر فاروقی کے نتائج میں یا تو تضاد دریافت کرتے ہیں یا انہیں مختلف دلائل سے غلط ثابت کرتے ہیں۔ اسی قسم کا ایک اور جملہ ملاحظہ فرمائیے: ”ہم تھوڑی دیر کے لئے یہ بھی تسنیم کر لیتے ہیں کہ ناول افسانہ کے مقابلے میں کہیں زیادہ جاندار اور وقیع صنف ہے اور کسی بھی فنکار کی شہرت کا بڑا ضامن ہے تو آخر

ضیا عظیم آبادی جنہوں نے سو سے زیادہ ناول لکھے، ان کا ادبی مقام کیا ہے؟ صادق سردھنوی، رضیہ بٹ، نسیم انہونوی، عارف ماہروی، نسیم حجازی، سراج انور جیسے ناول نگاروں نے بڑی تعداد میں ناول تخلیق کیے ہیں، لیکن اردو ناول نگاری میں ان کا کیا مقام بنتا ہے؟" مظفر مہدی نے پریم چند، منٹو، کرشن چندر، اختر اورینوی، عصمت چغتائی، سہیل عظیم آبادی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، سلام بن رزاق، بلراج مین را وغیرہ کے حوالے سے اردو افسانوں کی عظمت و وقعت ثابت کی ہے۔ آخر میں مظفر مہدی نے بتایا ہے کہ ملارمے اور بودلیئر بھی افسانے کو ناول پر ترجیح دیتے تھے۔ انہوں نے ہنری جیمس، دوستووسکی، ترگنیف، پشکن، کافکا، لارنس، ای۔ ایم۔ فاسٹر، وغیرہ کے حوالوں سے فنِ افسانہ نگاری کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔ اس طرح اپنی تخلیقی بصیرت کی مدد سے مختلف زاویۂ نگاہ سے روشنی ڈال کر مظفر مہدی نے اپنے موضوع کے ساتھ صحیح انصاف کیا ہے۔ ان کی ساری بحث کا لب لباب یہ ہے کہ "فنِ افسانہ نگاری کے سلسلے میں فاروقی کا نقطۂ نظر اعتدال پسندانہ نہیں بلکہ منفیانہ ہے اور تنقید کا یہ انداز کسی طرح بھی صحت مند تنقید کے زمرے میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔" پورے مضمون کے مطالعہ سے مجموعی طور پر ہمارے ذہن میں یہی تاثر ابھرتا ہے کہ فاروقی ایک منتشر المزاج انسان (A confused man) ہیں۔ مظفر مہدی کے مذکورہ مضمون میں تنقید و تحقیق کے وقار کی پاسداری نظر آتی ہے۔ ورنہ ان کی جگہ وارث علوی ہوتے تو "تنقید کو کتے نے کاٹا تھا"، "چھٹ بھیئے شاعر"، "چہ خوش!" جیسے طنزیہ فقروں کا جواب اور بھی غیر سنجیدہ انداز میں دے سکتے تھے۔ مظفر مہدی کا یہی پروقار، متین اور شستہ انداز ان کے معتبر تخلیقی فنکار ہونے پر دلالت کرتا ہے۔

اس مجموعے میں شامل شدہ مختلف مضامین مختلف النوع ہونے کے باوجود ان میں تحقیق اور تنقید دونوں کا ملا جلا آہنگ پایا جاتا ہے اور تحقیقی عوامل کی سطح پر یہ تمام مضامین ایک ایسے ذہن کی پیداوار معلوم ہوتے ہیں جو کثرت میں وحدت اور گونا گونی میں یک رنگی دریافت کرلیتا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے، چاہے تحقیق ہو یا تنقید اس کا کوئی نتیجہ حتمی ہوتا ہے نہ حرفِ آخر کا درجہ رکھتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر تحقیق و تنقید کی کوئی مخصوص منزل نہیں ہوتی بلکہ "سفر مدام سفر ہی تو ہے سفر کا صلہ" کے مصداق مزید تحقیق و تنقید کے لئے راہ ہموار کرنا اس کا مقصد ہوتا ہے۔ میری رائے میں تحقیق و تنقید کے صحرائے لق و دق میں مظفر مہدی کا یہ تخلیقی سفر قابلِ ستائش بھی ہے اور دوسرے نئے لکھنے والوں کے لئے قابلِ تقلید بھی۔

اردو کی تحریکی شاعری

جنگِ آزادی سے حصولِ آزادی تک

(مظفر مہدی)

مظفر مہدی کا تعلق اُس قبیلے سے ہے جو برِ صغیر ہند و پاک سے دور بیرونی ممالک میں رہ کر اپنے خونِ جگر سے کشتِ شعر ادب کی آبیاری کرتا ہے اور اس طرح اردو کو بین الاقوامی حیثیت عطا کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ زیرِ نظر تصنیف کو میں اس لئے قابل قدر سمجھتا ہوں کہ اس میں مصنف نے سمندر کو کوزے میں سمونے کی سعئ جمیل کی ہے۔ یوں تو مختلف تحریکات سے متعلق اردو میں بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن سیاسی، سماجی، مذہبی، اصلاحی، ادبی۔۔ ان تمام تحریکوں کا اتنا تفصیلی اور بھر پور مطالعہ نیز اردو شاعری پر ان تحریکات کے اثرات کا اتنا عمیق و بسیط محاسبہ کسی اور کے یہاں مجھے نظر نہیں آیا۔ پہلی جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کے تاریخی پس منظر کا ذکر کرتے ہوئے مصنف نے انیسویں صدی میں ہندو اور مسلم دونوں کی سماجی اور مذہبی اصلاحی تحریکوں پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ بیسویں صدی میں مختلف سیاسی تحریکات کا ذکر کرتے ہوئے اردو شاعری پر ان تحریکات کے کیا اثرات مرتب ہوئے ہیں، انہیں بڑی دقت نظری اور ژرف نگاہی سے دریافت کیا ہے۔ مظفر مہدی نے اپنی تنقید میں غیر جانب داری اور ادبی دیانت داری کا خاص لحاظ رکھا ہے جو آج کل کم یاب ہے۔ کوئی بھی تحریک ایک دفعہ وجود میں آنے کے بعد ختم نہیں ہوتی بلکہ کچھ دنوں کے لئے دب کے رہتی ہے اور موقع پا کر آتش فشاں کے پھٹنے اور اس سے لاوا کے ابلنے کی طرح پھر سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔ لہٰذا مظفر مہدی کا یہ قول نہایت معقول و معتبر معلوم ہوتا ہے کہ "ہر دور میں تحریکی شاعری کسی نہ کسی شکل میں اپنا چولا بدل کر نمودار ہوتی رہے گی۔ اس بات کے ثبوت کے لئے بین الاقوامی ادب میں ابھرنے والی تحریکوں، نو رومانیت، نو مارکسیت، نو تاریخیت، وغیرہ کی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں"۔ پہلی جنگِ آزادی سے لے کر حصولِ آزادی تک مسلمانوں کی قربانیوں کو متعصب تاریخ نویسوں نے نظر انداز کر رکھا ہے۔ زیرِ نظر کتاب کے مطالعہ سے اُن تمام محبانِ وطن اور مجاہدینِ آزادی کا پہلی بار بھر پور تعارف ہوتا ہے جن کے ذکر سے فی الوقت ہماری تاریخ خالی ہے۔ اس اعتبار سے میں مظفر مہدی کی تصنیف "اردو کی تحریکی شاعری" کو صرف "ایک گراں قدر ادبی سرمایہ" ہی نہیں، بلکہ جنگِ آزادی کی تاریخ کا "ایک انمول انسائیکلوپیڈیا" بھی قرار دیتا ہوں۔

نظیرِ ثانی اشکؔ امرتسری۔ تعارف، تجزیہ اور کلام

(معصوم شرقیؔ)

آج سے تقریباً نصف صدی قبل، راقم الحروف نے مظہر امام کی زبانی اشکؔ امرتسری (مرحوم) کی تعریف پہلی بار سنی تھی۔ اشکؔ اپنے عرصۂ حیات ہی میں "نظیرِ ثانی" کی حیثیت سے مشہور ہو چکے تھے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ موصوف کے کارناموں اور ادبی مرتبوں سے متعلق صحیح معنوں میں اس ہیچ مداں کی آشنائی ڈاکٹر معصوم شرقی کے تحقیقی مقالے "نظیرِ ثانی اشکؔ امرتسری۔ تعارف تجزیہ اور کلام کے" مطالعہ کے بعد ہی ہوئی۔ جس طرح شاعرِ بنگال پرویز شاہدی نے (بقولِ مظہر امام) خود کو ادبی رسائل میں شائع ہونے کا موقع نہیں دیا، بلکہ بنگال اور بہار کے مشاعروں کی مقبولیت سے مطمئن رہے، اسی طرح، اشک امرتسری نے بھی بنگال اور بہار کے مشاعروں میں اپنی بے پناہ مقبولیت سے آسودگی حاصل کرتے ہوئے ادبی رسائل میں اپنا کلام چھپوانے سے اکثر گریز کیا، نتیجتاً وہ اردو علاقوں کے اہم نقادوں کی توجہ اپنی طرف مبذول نہ کرا سکے۔ غالباً یہی سبب ہے کہ کسی بھی معیاری شعری انتخاب، تذکرہ، نظم انسائکلو پیڈیا یا تاریخِ ادبِ اردو جیسی کسی کتاب میں ان کا ذکر یا حوالہ راقم الحروف کی نظر سے اب تک نہیں گذرا۔ یوں تو "اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک" کے موضوع پر اب تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، لیکن انجمن ترقی پسند مصنفین، شاخِ کلکتہ سے عملی وابستگی کے باوجود اشک امرتسری کا ذکر اس قسم کی تحریروں میں کہیں نظر نہیں آتا۔ البتہ اتنا ضرور ہے کہ صوبۂ بنگال میں اس صاحبِ طرز شاعر کو اب بھی بڑی قدر و منزلت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے اور عزت و احترام کے ساتھ یاد کیا جاتا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ کلکتہ یونیورسٹی کے ایم۔ اے (اردو) کے نصاب میں ایک سو نمبر کا ایک پرچہ اشکؔ کے کلام پر مشتمل ہوتا ہے۔ بنگال میں موصوف کی مقبولیت کا راز غالباً یہ ہے کہ شروع ہی سے اس صوبے کے لوگوں کا عام جھکاؤ بائیں بازو کی طرف رہا ہے اور عوامی شاعر اشکؔ کی شاعری میں ان کی تشفیٔ وجدان کا سامان وافر مقدار میں مل جاتا ہے۔

زیرِ نظر تحقیقی مقالے میں جہاں اسکالر نے بڑی جاں فشانی اور عرق ریزی سے اشکؔ جیسے لاابالی، قلندر صفت البیلے شاعر کے بکھرے ہوئے سوانحی حالات کو یکجا فراہم کر کے ان سب کو

بڑی کامیابی کے ساتھ ایک لڑی میں پرو دیا ہے، وہیں ان کے مطبوعہ مجموعۂ کلام ''سیلِ اشک'' اور ایک غزلیہ مطبوعہ قلمی نسخے کو سطر بہ سطر ملا کے اشک کے کلیات کی تدوین کی ہے اور اس طرح ''متنی تحقیق'' کا حق ادا کر دیا ہے۔ مزید برآں تدوین شدہ کلام کا تنقیدی تجزیہ پیش کرتے ہوئے اشک امرتسری اور نظیر اکبرآبادی کی یکساں، ہم موضوع اور متوازی نظموں کا تقابلی مطالعہ ''تقابلی ادبیات'' (Comparative literature) کا ایک نیا باب وا کرتا ہے۔

سب سے پہلے راقم الحروف نظیر اکبرآبادی اور اشک امرتسری ان دونوں کی عوامی مقبولیت کا ذکر کرنا چاہے گا کہ ان دونوں کے کلام کو کس طرح اپنے اپنے زمانے کے خواص نے مسترد کر دیا، لیکن یہ کلام عوام کے دلوں میں گھر کر کے زندۂ جاوید بن گیا۔ یہ بات یاد رکھیے کہ نظیر کی پیدائش ۱۷۳۵ء کے لگ بھگ دلی میں ہوئی اور انتقال ۱۸۳۰ء میں آگرہ میں ہوا اور وہیں مدفون ہوئے۔ (راقم کو آگرہ میں مرحوم کے مزار پر حاضری دینے اور فاتحہ پڑھنے کا شرف حاصل ہوا ہے)۔ جوانی ہی کے زمانے سے اس ہیچ مداں کو اڑیسہ کے دیہاتوں کا دورہ کر کے وہاں سے اردو اور فارسی کے قلمی نسخوں کی فراہم و بازیافت کا مشغلہ مرغوب رہا ہے۔ ۱۹۶۱ء کے لگ بھگ ضلع کٹک کے معصوم پور نامی گاؤں سے راقم السطور نے ایک ایسا قلمی نسخہ دریافت کیا جس میں اردو اور فارسی کے دیگر شاعروں کے ساتھ ساتھ نظیر اکبرآبادی کی چند نظمیں بھی شامل تھیں۔ اس نسخے کے کاتب عفاک علی معصوم پوری تھے اور اس کی تحریر کا زمانہ ۱۸۵۷ء کے لگ بھگ تھا۔ چونکہ نظیر اکبرآبادی کا پہلا دیوان بیسویں صدی کے اوائل ہی میں شائع ہوا، اس لئے یہ قلمی نسخہ مطبوعہ دیوان سے یقیناً پہلے کا ہے۔ قلمی نسخے کی نظموں کا مطبوعہ نسخے کے ساتھ مقابلہ کرنے پر اندازہ ہوا کہ نظیر کی نظم ''بھونچال نامہ'' کے دو بند جو قلمی نسخے میں موجود تھے، مطبوعہ نسخے میں شامل نہیں تھے۔ راقم الحروف نے وہ قلمی نسخہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کو بھیجا جو اُس وقت دلی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے وابستہ تھے۔ ڈاکٹر نارنگ نے بہت چھان پھٹک کے بعد یہ کہہ کر وہ قلمی نسخہ واپس کر دیا کہ تلاشِ بسیار کے بعد بالآخر یہ دونوں بند مخمور اکبرآبادی کے مطبوعہ نسخے میں موجود پائے گئے، لہٰذا اس قلمی نسخے کی کوئی اہمیت نہیں رہی۔ (وہ قلمی نسخہ فی الحال اُڑیسہ اسٹیٹ آرکائیوز، بھوبنیشور میں محفوظ ہے)۔ یہاں قابلِ غور بات یہ ہے کہ نظیر اکبرآبادی کے انتقال کے صرف ستائیس سال کے اندر ان کا کلام اُڑیسہ جیسے دور دراز علاقے سے

معصوم پور جیسے دور افتادہ گاؤں تک پہنچ چکا تھا۔ ۱۸۹۰ء کے لگ بھگ پہلی بار ریل لائن اُڑیسہ پہنچی۔ اس زمانے میں معصوم پور گاؤں سے دارالحکومت کٹک تک تیس کیلومیٹر کا فاصلہ طے کرنے کے لئے بیل گاڑی کے سوا کوئی دوسرا ذریعہ نہیں تھا۔ اور بیل گاڑی کے ذریعہ اتنی دوری عبور کرنے کے لئے رات بھر لگ جاتی تھی۔ یہاں کے گاؤں کے لوگ کروسن کے بجائے پولانگ نامی ایک پیڑ کے بیج کا تیل جلاتے تھے اور ماچس کے بجائے پتھر سے پتھر کو گھس کر آگ نکالتے تھے۔ ایسی صورت میں نظیر اکبرآبادی کے انتقال کے چند ہی سال کے اندر ان کے کلام کا اُڑیسہ کے اندرونی علاقے تک پہنچنا ایک حیرت انگیز واقعہ ہے کہ نہیں؟ یہ کلام یقیناً ایک ہاتھ سے دوسرا ہاتھ ہوتے ہوئے سیلانی طبیعت والے فقیر فقراء کے ذریعہ یہاں پہنچا ہوگا۔ اس چھوٹے سے واقعہ سے قارئین کرام کو نظیر اکبرآبادی کی عوامی مقبولیت کا اندازہ لگ گیا ہوگا۔ لیکن اشک امرتسری کی عوامی مقبولیت کی نوعیت دوسری تھی۔ نظیر نے کبھی بھی مشاعروں کو اپنے فن کی ترسیل کا وسیلہ نہیں بنایا، بلکہ سماج کے نچلے طبقے کے ساتھ رہ کر انہیں کے لئے لکھتے رہے اور انہی لوگوں میں اپنی تخلیقات بانٹتے رہے، جبکہ اشک بھی عوام کے ساتھ رہ کر عوام کے لئے لکھتے رہے، مگر مشاعروں کا پلیٹ فارم ہی ان کی عوامی مقبولیت کا ذریعہ بنا۔ کہا جاتا ہے کہ کلکتہ کے جن مشاعروں میں عباس علی خاں بے خود، جمیل مظہری، پرویز شاہدی، سالک لکھنوی، رضا مظہری، نواب دہلوی، رئیس الدین فریدی، آرزو سہارن پوری، جرم محمد آبادی، مضطر حیدری، احسان دربھنگوی، حرمت الاکرام، مظہر امام جیسے شعراء شامل ہوتے، ان میں اشک امرتسری کو سب سے اخیر میں پڑھوایا جاتا، کیوں کہ ان کے بعد عوام کسی دوسرے شاعر کو سننا پسند نہیں کرتے۔ مشاعروں میں غزلوں کا دور ختم ہونے کے بعد اشک امرتسری اپنی مترنم آواز میں طویل نظمیں سناتے جن سے سامعین صرف وقتی طور پر محظوظ نہیں ہوتے، بلکہ دوسرے دن کلکتے کی گلیوں میں ان نظموں کا چرچا رہتا۔ اس طرح مشاعرے کے توسط سے اشک کی بے پناہ عوامی مقبولیت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

نظیر اکبرآبادی چلتے پھرتے نظمیں لکھ کر لوگوں کو دے دیا کرتے تھے۔ امتدادِ زمانہ کے ساتھ ان کے کلام کا کچھ حصہ تلف ہوگیا تو کچھ حصہ عوام کے ہاتھوں دور دور تک پہنچتا رہا۔ اس کے برعکس اشک کا ۱۹۴۷ء تک کا تمام کلام کلکتہ کے فسادات کی نذر ہوگیا۔ (اس وقت وہ خود بنارس میں

تھے اور ان کی پوری بیاض ان کے بھائی اسحٰق امرتسری کے پاس موجود تھی)۔ پوری بیاض جل کر خاک ہوگئی۔ گویا ان کی چالیس سالہ محنت کا حاصل صفحۂ ہستی سے حرفِ مکرر کی طرح مٹا دیا گیا۔ اشکؔ کی اس بیاض میں نہ جانے کتنے نادر نایاب جواہر پارے ہوں گے، جو شائقینِ ادب کی نگاہوں سے ہمیشہ کے لئے روپوش ہوگئے۔ معصوم شرقی کے زیرِ نظر مقالے میں جن تخلیقات کی تدوین ہوئی ہے، ان کا معتد بہ حصہ غالباً ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۶ء یعنی صرف نو سال کے تخلیقی سفر کو محیط ہے۔ اشکؔ کا کلام مشاعروں کے توسط سے تو عوام میں مقبول ہوتا گیا، لیکن زندگی کے آخری ڈھائی تین سالوں میں ان کا کلام ملک کے اہم رسائل میں بھی پابندی سے چھپنے لگا جس کے بعد انہیں ملک گیر شہرت حاصل ہوئی۔ بقولِ مظہر امام:

"تقریباً پونے تین سال کے عرصے میں ان کے کلام کی کافی اشاعت ہوئی اور مجھے اردو ادب کی تاریخ میں کسی اور شاعر کی ایسی کوئی مثال نہیں ملتی جس نے اتنے عرصے میں ملک گیر شہرت اور مقبولیت حاصل کی ہو۔" (اکثر یاد آتے ہیں، مظہر امام، صفحہ ۲۹)

غرض کہ نظیرؔ اور اشکؔ دونوں کے کلام کے کچھ حصوں کا تلف ہوجانا اردو ادب کا ایک ناقابلِ تلافی نقصان ہے۔ پھر بھی جو کچھ بچا ہے، اسے ہمارے ادب وثقافت کا قیمتی ورثہ ہی سمجھنا چاہیے۔ اب اس امر پر غور کریں کہ اشکؔ امرتسری کو نظیرؔ ثانی کا لقب دینا کہاں تک مناسب ہوگا (جب کہ ان کے مداحوں اور پرستاروں میں عام طور پر یہی لقب مروج ہے)۔

سب سے پہلے عرض کردوں کہ کوئی شاعر کسی دوسرے شاعر کا ثانی، بدل یا جواب نہیں ہو سکتا۔ بیسویں اور اکیسویں صدی کے بے شمار نظم گو شعراء اقبالؔ سے براہِ راست یا بالواسطہ متاثر ہیں، بلکہ بعض کے یہاں تو ان کی آواز کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ لیکن ان میں سے کسی کو اقبالؔ کا ثانی نہیں کہا جاسکتا۔ اسی طرح میرؔ اور غالبؔ کے اثرات سے شاید ہی کوئی جدید شاعر بچا ہو، لیکن کسی کو بھی میرؔ یا غالبؔ کا ثانی نہیں کہا جاسکتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ جس طرح کسی ایک شخص کا چہرہ کسی دوسرے کے چہرے سے نہیں مل سکتا یا جس طرح کسی ایک شخص کی آواز کسی دوسرے کی آواز سے ہو بہو نہیں مل سکتی، اسی طرح ہر شاعر کی شعری تخلیق دوسرے شاعر کی شعری تخلیق سے جداگانہ حیثیت رکھتی ہے۔ لاکھ یکسانی کے باوجود دو شاعروں کے درمیان فکر ونظر، شعری رویہ، اسالیب وطرزِ اظہار،

لفظیات کے انتخاب اور برتنے کے انداز، لفظ و معنی کے درمیان باہمی ربط قائم کرنے کی کوشش نیز زندگی کے شخصی تجربات کی عکاسی کے لحاظ سے یقیناً کچھ نہ کچھ فرق ضرور محسوس ہوگا۔ طبعِ انسانی کی گونا گونی اور باہمی بُعد و انحراف کی بنا پر یہ بات فطری بھی ہے اور لازمی بھی۔ البتہ ہر شاعر اپنے پیش رو اور اپنے ہم عصر شاعروں سے شعوری طور پر یا تحت الشعور اور لاشعور کی سطح پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور قبول کرتا ہے۔

اس طرح کے اثرات کو توارد، تصرف یا سرقہ: ان میں سے کسی بھی خانے میں رکھا جا سکتا ہے۔ بیرونی اثرات سے قطعِ نظر ہر تخلیقی فنکار کے یہاں کچھ اس کا اپنا انفرادی رویہ بھی ہوتا ہے جس کی دریافت اہلِ نظر کے لئے مشکل نہیں۔ اشکؔ امرتسری کو نظیرؔ ثانی کا درجہ کچھ لوگ غالباً اس لئے دیتے ہیں کہ اشکؔ نے نظیر کے کلام سے استفادہ کرتے ہوئے نظیرؔ ہی کے متعدد موضوعات کو عہدِ جدید کے تناظر میں انہی کے آہنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ویسے نظیرؔ کے رنگ و آہنگ کے اثرات جوشؔ (پیٹ بڑا بدکار، آدمی)، جمیل مظہری (تول اپنے کو تول)، امجد نجمی (مایا یہ سنسکار)، سلام سندیلوی (پاگل کوے، بھکارن کی لڑکی) کے علاوہ میرا جی، احسان دانش، ابنِ انشاء، ناصر شہزاد وغیرہ کے یہاں بھی کہیں کہیں ضرور پائے جاتے ہیں، لیکن یہ اثرات اشکؔ امرتسری کی نظموں کی طرح اتنے گاڑھے اور چوکھے نظر نہیں آتے۔ اسی وجہ سے معصوم شرقی نے نظیرؔ کی نظموں آدمی نامہ، فقیروں کی صدا، بنجارہ نامہ، روٹیاں، پیسہ نامہ، تب دیکھ بہاریں ہولی کی کے ساتھ اشکؔ امرتسری کی نظموں (بالترتیب) آدمی، فقیروں کی صدا، بنجارہ نامہ، روٹیاں، پیسہ، تب دیکھ بہارِ کلکتہ کا تقابلی جائزہ پیش کیا ہے۔ تقابلی جائزہ لیتے وقت دونوں شاعروں میں سے کون کس اعتبار سے کس سے آگے نکل گیا ہے یا کون کس پر سبقت لے گیا ہے، اس پر تفصیلی طور پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ معصوم شرقی کے اس اندازِ نقد و نظر کو محض تاثراتی تنقید ہی کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ ورنہ صنفِ شاعری ایسی صنف ہے جس کی لامتناہی جہتیں ہوتی ہیں اور ان تمام جہتوں کو عبور کئے بغیر اس قسم کے تقابلی مطالعہ سے کسی حتمی فیصلے پر پہنچنا ہمیشہ ناقص و نامکمل ثابت ہوگا۔

اب اس بنیادی سوال پر آیئے کہ خود نظیرؔ کی عوامی مقبولیت مسلم سہی، خواص میں بحیثیت شاعر ان کا کیا مقام ہے؟ یعنی شاعری کے مسلمہ معیاری اصول کے تحت نظیرؔ دیگر تمام شاعروں کے

درمیان کہاں کھڑے نظر آتے ہیں؟ اگر خود نظیر کا مقام مستحکم نہ ہو تو نظیر ثانی کا ادبی مقام بھی متزلزل نظر آئے گا۔ اس لئے نظیر ہی کی شاعری کی تعیینِ قدر سے گفتگو کا آغاز کرنا مناسب ہوگا۔ اس کے بعد ہم دیکھیں گے کہ نظیر کی کون کون سی خوبیاں اشک کے کلام میں کہاں کہاں در آئی ہیں اور کوا۔ کوا۔ سی خوبیاں باقی رہ گئی ہیں جن کا Infiltration نہیں ہو پایا ہے۔

نظیر اکبرآبادی کی شخصیت اور شاعری دونوں شروع ہی سے متنازعہ رہی ہیں۔ بعض تذکرہ نگاروں اور نقادوں نے نظیر اکبرآبادی کو ایک بازاری قسم کا شاعر کہہ کر نظر انداز کر دیا۔ غالب کے قریب ترین دوست مصطفیٰ علی خان شیفتہ نے اپنے تذکرے ''گلشنِ بے خار'' میں لکھا کہ ''نظیر اکبرآبادی کی شاعری بازاری ہے، اس لئے انہیں شاعروں میں شمار نہیں کیا جانا چاہیے۔'' بازاری شاعری سے ان کی مراد سوقیانہ پن، ابتذال، عریانی، فحاشی پر مبنی اور عوام کی زندگی سے جُڑے ہوئے سماجی اور تفریحی مشغولیات کو عام فہم زبان میں پیش کرنے والی شاعری تھی۔ ''گلشنِ بے خار'' کے جواب میں میر قطب الدین باطن نے ایک تذکرہ ''گلشنِ بے خزاں'' لکھا جس میں غالب کو نیچا کر کے دکھایا گیا ہے۔ اس سے غالب کے طرف داروں اور نظیر کے مداحوں کے درمیان چشمک کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے۔ محمد حسین آزاد اور حالی جو اردو میں نظم گوئی کے مبلغ تھے، انہوں نے بھی نظیر کی نظموں کو درخورِ اعتناء نہیں سمجھا۔ شبلی بھی نظیر کے ابتذال پر نالاں ہیں۔ لہٰذا پروفیسر احتشام حسین نے بجا فرمایا ہے کہ ''نظیر نے عوام کے جذبات کی ترجمانی کی تو عوام نے نظیر کو زندہ رکھا۔ اردو شاعری کی معیار پرستی نے نظیر کو ختم ہی کر دیا تھا، اگر فقیروں اور گداگروں اور معمولی پڑھے لکھے لوگوں نے ان کے ''بنجارانامہ''، ''آدمی نامہ'' اور دوسری نظموں کو یاد نہ رکھا ہوتا''۔

نظیر اکبرآبادی کے انتقال کے تقریباً سو سال کے بعد موصوف کا دوبارہ احیاء ہوا، یعنی ان کی شاعری کی از سرِ نو تعیینِ قدر کی کوشش کی گئی۔ اس عمل میں ''کلیاتِ نظیر'' کے مرتب اور ''زندگانیٔ بے نظیر'' کے مصنف پروفیسر عبدالغفور شہباز، پروفیسر ضیاء احمد بدایونی، نیاز فتح پوری، سیماب اکبرآبادی وغیرہ پیش پیش رہے۔ کلیم الدین احمد جنہوں نے پوری اردو غزل اور اردو تنقید سے انکار کر دیا تھا، یہ کہہ کر اردو والوں کو چونکا دیا کہ ''اردو شاعری کے آسمان پر نظیر اکبرآبادی کی ہستی تنہا ستارے کی طرح درخشاں ہے''۔ پھر ترقی پسند تحریک کے بعد تو نظیر کے شعری سرمایہ کو کلاسیک کا درجہ مل گیا۔

مجنوں گورکھ پوری، احتشام حسین، اختر اورینوی، سجاد ظہیر، علی سردار جعفری، ظ۔ انصاری، محمد حسن اور قمر رئیس جیسے ترقی پسند نقادوں نے اپنی تنقید کے ذریعہ نظیر کو زندۂ جاوید بنا دیا۔ لیکن اصل سوال یہ رہ جاتا ہے کہ شعریات کے مسلمہ اصول کے تحت نظیر یا اشک امرتسری جیسے شاعروں کو پرکھا جا سکتا ہے یا ایسی شاعری کو جانچنے کے لئے ایک نئی شعریات قائم کرنے کی ضرورت ہے؟ آپ نظیر یا اشک امرتسری کی نظمیں پڑھتے جائیے۔ ان کا تقریباً ہر مصرع ''بیانیہ'' نظر آئے گا جس پر سپاٹ، ہموار اور مسطح (Flat) ہونے کا شائبہ ہوگا۔ آپ ان کے صحرائے شاعری میں دور دور تک نکل جائیے، بہت کم کہیں تشبیہ، استعارہ، پیکر یا علامت جیسے کسی جدلیاتی لفظ (Dialectical word) نظر آئے گا جس کی موجودگی کو شمس الرحمٰن فاروقی جیسے جدید نقاد شاعری کے لئے ضروری، بلکہ ناگزیر سمجھتے ہیں۔ چوں کہ کلیم الدین احمد وقتاً فوقتاً چونکا دینے والے بیانات دیتے رہتے ہیں، اس لئے انہوں نے نظیر کو آسمانِ شاعری کا تنہا درخشاں ستارہ بتا کر ان کے تمام متقدمین اور متاخرین کا مرتبہ گھٹا دیا، لیکن سچ پوچھئے تو نظیر کی نظمیں کلیم الدین احمد کے بنائے ہوئے تنقیدی اصول پر بھی پوری نہیں اترتیں۔ مسدس یا مخمس کی شکل میں لکھی گئی نظیر کی نظموں میں تسلسل تو ہوتا ہے، لیکن ان کی کوئی نظم چست (Compact) نہیں ہوتی۔ یعنی کسی بند کو کہیں سے بھی ہٹایا جا سکتا ہے اور مجموعی تاثر کو مجروح کئے بغیر یہ بند آگے پیچھے بھی ہو سکتے ہیں۔ اس لئے ان نظموں میں خیالات کے عروج اور انتہا کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ وہ تمام حربے جو کلیم الدین احمد اردو کے تمام دیگر شاعروں کو مسترد کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں، ان سب سے صرفِ نظر کرتے ہوئے نظیر اکبر آبادی کو خصوصی رعایت بخشتے اور انہیں کو سب سے اہم شاعر گردانتے ہیں۔ اس کا مطلب یہی ہوا کہ اگر کلیم الدین احمد اپنے بنائے ہوئے تنقیدی اصول کو ایمان داری کے ساتھ صحیح طور پر نظیر کی نظموں پر منطبق کرتے تو شاید انہیں نظیر کو بھی مسترد کرنا پڑا۔ اقبال کا قول کہ ''برہنہ حرف نہ گفتن کمالِ گویائی است'' بڑی حد تک درست، لیکن نظیر کی برہنہ گفتاری میں بھی وہ کیفیت ہوتی ہے جو انسانی جذبات کے سمندر میں اتھل پتھل مچا دیتی ہے۔ افسوس کا مقام ہے کہ جدید نقادوں کے ذریعہ نظیر کی برہنہ گفتاری کی ابھی تک کوئی شعریات مرتب نہ ہو سکی۔ ہمارے شعر و ادب میں کلام نظیر کو اب کلاسیک کا درجہ مل چکا ہے، جس کی وجہ سے اس کی اہمیت کو انکار کرنا غالباً اب کسی کے لئے ممکن نہ ہوگا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمارے

نقادوں کی جھولی میں جتنے تنقیدی اصول پڑے ہوئے ہیں، ان پر نظرِ ثانی کر کے ان کے زاویۂ نقد و نظر کو بدلنے کی ضرورت ہے۔ نظیر کی شاعری کی دلکشی و دلآویزی کا راز جاننے کے لئے نہ ”جدلیاتی لفظ“ کی تھیوری کام آسکتی ہے، نہ ”ابتدا، عروج و انتہا“ کا مفروضہ معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ البتہ راقم الحروف کی وضع کردہ ”اضافی تنقید“ کی تھیوری ہی کو رہنما اصول کے طور پر قبول کیا جائے تو یہ گتھی بآسانی سلجھ سکتی ہے۔ شاعری میں ”لفظ و معنی“ کے رشتے پر غور کرنے سے پتہ چلے گا کہ ہر لفظ کے ارد گرد اس کے لغوی معنی کے علاوہ ان کے متحرک انسلاکات کے ہالے ہوتے ہیں، لیکن یہ شاعری کے اصل معنی نہیں ہوتے۔ شعر کی قرأت کے دوران مختلف الفاظ کے درمیان جو خلا (gap) ہوتا ہے، اسی میں شاعری کے اصل معنی پوشیدہ ہوتے ہیں اور یہ اس وقت سامنے آتے ہیں جب قاری عقل و جذبات کی مدد سے اس خالی پن کو پُر کرنے کوشش کرتا ہے۔ یہی کوشش شعر کی معنوی کیفیات اور جذباتی کیفیات کے ابلاغ میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ مجموعی طور پر ان کیفیات کے ابلاغ کے دوران جذبات کی اضافی فراوانی ہو تو ہم اس ادبی تخلیق کو ”سچی شاعری“ کے زمرے میں شامل کریں گے، ورنہ نہیں۔ یہی ”اضافی تنقید“ کی شعریات ہے۔ اس شعریات کے اعتبار سے اگر کوئی شعر یا نظم بظاہر سپاٹ اور محض بیانیہ بھی ہو تو اس پر گہرائی سے غور کرنے سے بعض اوقات مذکورۂ بالا خصوصیت کی نشان دہی بعید از امکان نہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو نظیر اکبرآبادی اور اشک امرتسری دونوں کی بیشتر تخلیقات کو ان کے بیانیہ اسالیب کے باوجود سچی شاعری کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

نظیر اور اشک دونوں نے ”بنجارہ نامہ“ پر طبع آزمائی کی ہے۔ دونوں کی نظموں کے ابتدائی بند ملاحظہ فرمایئے:

ٹک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں، مت دیس بدیس پھرے مارا
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارا
کیا بدھیا، بھینسا، بیل، شتر، کیا گوئیں، پلا، سر بھارا
کیا گیہوں، چاول، موٹھ، مٹر، کیا آگ، دھواں، کیا انگارا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب لاد چلے گا بنجارا

(نظیرؔ اکبر آبادی)

کیا دشت و دمن، کیا سرو سخن، کیا صحنِ چمن کیا فوارہ
کیا شیشہ و مے، کیا نغمہ و نے کیا رقصِ بتانِ مہ پارہ
کیا بنتِ عنب، کیا سازِ طرب، کیا ڈھولک، نوبت نقارہ
کیا وائرلس، کیا ریڈیو سٹ، کیا پیانو، بنجو، اِکتارا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارا

(اشکؔ امرتسری)

بے ثباتیٔ حیات ہر انسان کو زندگی بھر مضمحل اور مضطرب رکھتی ہے، چاہے وہ شاعر ہو یا نہ ہو۔ ''ہم کہاں سے آئے ہیں؟ کب تک اس گلزارِ ہست و بود کے ساتھ ہماری وابستگی رہے گی؟ ہمارے کے بعد اس گلشن کا حال کیا ہوگا، جس کی آبیاری ہم نے خونِ جگر سے کی ہے؟ یہ اس قسم کے سوالات ہیں جن کا ذہن میں بار بار ابھرنا عین فطرتِ بشری کے مطابق ہے۔ چونکہ شاعر نہایت حساس فرد ہوتا ہے، اس لئے ہر شاعر کے یہاں انہیں سوالات سے وابستہ خیالات و جذبات کا کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی انداز سے اظہار ہوتا ہے، (چاہے اس شاعر کا تعلق کسی بھی زبان یا کسی بھی خطے سے ہو۔)

لہٰذا انگریزی شاعر شرلےؔ نے کہا ہے:

Sceptre and crown
Must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor crook'd scythe and spade

(Shirley)

نظیرؔ اکبر آبادی اور اشکؔ امرتسری کی مذکورہ نظموں میں بھی اسی قسم کی محزونی، بے چارگی اور بے بسی کی عکاسی ہوئی ہے۔ نظیرؔ اکبر آبادی (اور ان کے نقشِ قدم پر چل کر اشکؔ امرتسری) نے اپنی پوری پوری طویل نظموں میں جو بات کہنی چاہی ہے، اسے غالبؔ نے اپنے صرف ایک شعر میں

ادا کر دیا ہے،

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل، غنیمت جانیو
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

اس شعر کی کامیابی کے لئے غالبؔ کی تخلیقیت تو ذمہ دار ہے ہی، لیکن یہ صنفِ غزل کا بھی کمال ہے کہ اس کا ایجاز و اختصار بڑے سے بڑے وسیع و عریض موضوعات، تجرباتِ حیات اور وارداتِ قلبی کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ نہ کرنا چاہیے کہ راقم الحروف کسی ایک صنفِ سخن کو کسی دوسری صنفِ سخن پر فوقیت دینے کا قائل ہے۔ نہیں ہر گز نہیں۔ راقم کا عقیدہ ہے کہ ہر صنفِ سخن کو اس کے اپنے دائرہ عمل میں رکھ کر ہی دیکھنا اور پرکھنا چاہیے اور اس طرح فن پارے سے جمالیاتی حظ اخذ کرنا چاہیے۔

نظیرؔ اکبر آبادی کو جزئیات نگاری میں یدِ طولیٰ حاصل تھا۔ آس پاس کی چھوٹی چیزوں پر ان کی نظر گہری تھی۔ لہٰذا جزئیات کے ذکر سے وہ نظموں کو آگے بڑھاتے جاتے ہیں، جس کی بنا پر ان کا انداز محض بیانیہ (Descriptive) معلوم ہوتا ہے نیز ان میں تشبیہات، استعارات، پیکر تراشی، جیسی شاعری کی بنیادی ضروریات کا بظاہر فقدان نظر آتا ہے۔ پھر بھی ان کی بے مثال باریک بینی، جزئیات نگاری اور خیالات کی بے پناہ روانی کی وجہ سے آنکھوں کے سامنے ایسی چلتی پھرتی تصویر کھنچ جاتی ہے جسے شبلی نے محاکات اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ملزوماتِ معروضیہ (Objective correlatives) کی خصوصیات سے منسوب کیا ہے۔ نظیرؔ اور اشکؔ دونوں کی نظموں میں جزئیات نگاری کی مشابہت ملاحظہ فرمائیے:

نظیرؔ اکبر آبادی:

جس جا پہ ہانڈی، چولہا، توا اور تنور ہے
خالق کی قدرتوں کا اسی جا ظہور ہے
چولھے کے آگے آنچ جو جلتی حضور ہے
جتنے ہیں نور، سب میں یہی خاص نور ہے
اس نور کے سبب، نظر آتی ہیں روٹیاں

(نظم۔ روٹیاں)

اشکؔ امرتسری:

ہے عید کا دن اور دھوم مچی ہے تیری امارت کی ہر جا
ہے عید کا دن اور بھوکوں میں ہے تیری سخاوت کا چرچا
ہے عید کے دن بھی اپنے یہاں درپیش وہی رونا دکھڑا
اُلٹا ہے توا، اوندھی ہنڈیا، چولہا ہے پڑا ٹھنڈا بابا
کچھ راہِ خدا پر دے بابا، کچھ راہِ خدا دلوا بابا

(نظم۔ فقیر کی صدا)

نظیرؔ اور اشکؔ دونوں کی جزئیات نگاری میں فرق یہ ہے کہ نظیرؔ کی لفظیات ان کے اپنے عہد کی نمائندگی کرتی ہے جب کہ اشکؔ کی لفظیات کا تعلق عہدِ جدید کے نئے ذخیرۂ الفاظ سے ہے۔ نظیرؔ اور اشکؔ کے درمیان زمانی اعتبار سے ڈیڑھ سو سال کا فرق ہے۔ اس لئے دونوں کے فرہنگِ الفاظ میں قدیم اور جدید کا فرق پایا جانا فطری ہے۔ مثلاً اشکؔ کے ذیل کے مصرعوں میں جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں، نظیرؔ کے یہاں ان کی توقع نہیں کی جاسکتی:

(۱) کیا وایرلس، کیا ریڈیو سٹ، کیا پیانو، بنجو، اکتارا
(۲) کیا ریل، سڑک، موٹر، لاری، کیا اسٹیمر، کیا طیارہ
(۳) کیا پھٹتے ایٹم، اڑتے راکٹ، بہتے ڈالر کا دھارا
(۴) کیا جنگی اڈا، بحری رستہ، امدادی دستہ، دنگل
کیا گندھک اور بارود بجن، کیا دھات کا معدن، کیا جنگل
کیا لوہا، سونا، سیسہ، کانسہ، پیتل، تانبہ اور پارہ

اس کے برعکس نظیرؔ نے بہت سے ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں، جو ان کے اپنے زمانے میں تو مستعمل تھے، لیکن اب متروک ہو چکے ہیں۔ علاوہ ازیں نظیرؔ بہ وقتِ ضرورت ایسے ایسے الفاظ وتراکیب گڑھ لیتے ہیں جو ہمیں بہ یک وقت متحیر کر دیتے ہیں اور سکتے میں بھی ڈال دیتے ہیں۔ ہمیں تعجب ہوتا ہے کہ اس پیدائشی شاعر میں لفظوں سے کھیلنے، انہیں توڑ پھوڑ اور اٹھا پٹک کرنے کی کتنی خداداد صلاحیت

موجود تھی۔ نظم ”پری کا سراپا“ کا یہ بند ملاحظہ فرمائیے:

خوں ریز کرشمہ، ناز ستم، غمزوں کی جھکاوٹ ویسی ہی
مژگاں کی سناں، نظروں کی انی، ابرو کی کھچاوٹ ویسی ہی
قتال نگہ اور دشت غضب، آنکھوں کی اگاوٹ ویسی ہی
پلکوں کی جھپک پتلی کی پھرت، سرمے کی گھلاوٹ ویسی ہی
عیار نظر، مکار ادا، تیوری کی چڑھاوٹ ویسی ہی

اس نظم میں سینوں کی لڑاوٹ، بالے کی ہلاوٹ، دھڑیوں کی جماوٹ، چھلوں کی چھلاوٹ، ٹھوکر کی لگاوٹ، ٹھٹھوں کی اڑاوٹ، جوبن کی دکھاوٹ، رنگوں کی کھلاوٹ، سج دھج کی سجاوٹ، مونڈھوں کی کھچاوٹ جیسی ترکیبوں کے استعمال سے ہمارے ذہن میں ایک چلتی پھرتی تصویر ابھرتی ہے جس کی وجہ سے نظم میں محاکات کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور نظم کا صوتی آہنگ ہمیں ایک خواب وخیال کی جنت میں پہنچا دیتا ہے۔ یہ خوبی اردو کے کسی بھی دوسرے شاعر کی نظموں میں پائی نہیں جاتی۔

نظیر اکبر آبادی کے دور یعنی ۱۷۳۵ء تا ۱۸۳۰ء کے عرصے کو کھڑی بولی کی لسانیاتی تشکیل کا دور کہا جا سکتا ہے۔ یہ عرصہ ہندی کے ”ریتی کال“ کا زمانہ ہے۔ جس میں ہندی کی تمام شاعری برج بھاشا میں کی جاتی تھی اور کھڑی بولی کو نا قابلِ اعتناء سمجھا جاتا تھا۔ ایسے زمانے میں اردو کے شاعروں نے کھڑی بولی کو سینے سے لگایا اور فارسی کی شعری روایت کو کھڑی بولی میں داخل کر کے غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، جیسے اصنافِ سخن کو معراجِ کمال تک پہنچایا۔ نظیر نے میر کی طرح ایک لمبی عمر پائی۔ میر سے گیارہ سال چھوٹے تھے۔ چھ سال کے تھے کہ ولی اورنگ آبادی کا انتقال ہو گیا۔ پچاس سال کی عمر کے دوران انہوں نے سراج اورنگ آبادی، مظہر جانِ جاناں، سودا، درد سب کا دور دیکھا۔ ان کی عمر پچھتر سال کی تھی کہ میر کا انتقال ہو گیا۔ نظیر اکبر آبادی نے مصحفی اور انشاء کی پیدائش بھی دیکھی اور ان کا انتقال بھی دیکھا۔ موصوف شاہ نصیر، بہادر شاہ ظفر، ناسخ، ممنون دہلوی، ذوق، غالب، مومن، انیس، دبیر ان سب سے سینیئر شاعر تھے۔ یہی دور کھڑی بولی کی تاریخ کا ایک اہم دور ہے۔ ولی دکنی (۱۶۶۷ء تا ۱۷۳۱ء) سے لے کر ناسخ (۱۷۸۷ء تا ۱۸۳۸ء) تک پہنچتے پہنچتے کھڑی بولی اردو کی

شکل میں بالکل صاف ستھری اور بامحاورہ بن گئی۔ ۱۸۰۳ء کے لگ بھگ فورٹ ولیم کالج، کلکتہ میں اردو نثر کو فروغ حاصل ہوا۔ اُسی زمانے میں کلکتہ میں اردو پریس قائم کیا گیا، اردو کی ڈکشنری، اردو کی قواعد کی کتاب (رسالہ گلکرسٹ) اور انگریزی اردو ڈکشنری مرتب ہوئی۔ نظیر اکبرآبادی کے سوا باقی شاعروں نے کھڑی بولی (اردو) میں عربی و فارسی الفاظ و تراکیب سے اپنی شاعری کو مزین کیا تو نظیر اکبرآبادی نے اپنے فن کی اساس لوک گیتوں اور عوامی بولیوں پر رکھی اور اپنی شاعری میں عوام کے تاثرات اور احساسات کی سچی نمائندگی کرتے رہے۔ اس طرح ان کی شاعری کی زبان ایک طرف ہندی کی ''ریتی کال'' کی شعری زباں سے الگ حیثیت رکھتی ہے تو دوسری جانب اُس وقت کی اردو شعری روایت سے ہٹ کر عام فہم، فارسی و عربی تراکیب سے مبرا ایک ایسی زبان پر مبنی ہے جو صحیح معنوں میں آج کی ''ہندوستانی زبان'' کہلانے کی مستحق ہے۔ نظیر کے فرہنگِ لفظیات میں اُس زمانے کے پھلوں، جانوروں، مختلف کھیل تماشوں، میلوں ٹھیلوں، رسموں، رواجوں کبوتر بازی۔ بلبلوں کی لڑائی اور عام آدمی کے آٹے دال کے بھاؤ جیسے موضوعات سے وابستہ الفاظ کثرت سے شامل ہیں۔ ظاہر ہے کہ کسی بھی نظیر ثانی کے مدعی کے لئے ان تمام لسانی خصوصیات کو اپنے فن کی گرفت میں لانا ناممکنات میں سے ہے۔ لہٰذا لطف الرحمٰن کا یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ ''نظم نگاری کی پوری جمالیاتی روایت میں نظیر رنگ کا تنہا شاعر ہے۔ اس کے بعد اردو شعراء میں قلندرانہ طرزِ حیات کا حامل کوئی دوسرا شاعر نہیں گذرا۔ یہی وجہ ہے کہ نظیر مخصوص طرز و احساس کا واحد شاعر ہے جو اس روایتِ سخن کا موجد بھی ہے اور خاتم بھی''۔

(نظیر تنہا رنگ کا تنہا شاعر۔ مطبوعہ غالب نامہ، نئی دہلی، جنوری ۲۰۱۰ء صفحہ ۱۴۴)

لطف الرحمٰن کے قول کو وسعت دے کر راقم الحروف یہ کہنا چاہے گا کہ صرف اردو تو کیا ہندوستان کی کسی بھی علاقائی زبان یا ساری دنیا کی کسی بھی زبان کے کسی بھی شاعر کو نظیر اکبرآبادی کے مقابلے میں کھڑا نہیں کیا جا سکتا۔ ایک طرف ان کی شاعری امیر خسرو، کبیر، نانک اور دیگر صوفی سنتوں کی روحانیت اور بشر دوستی سے جڑی ہوئی ہے تو دوسری طرف عوام کے دکھ درد میں ہمیشہ شامل رہنے کی وجہ سے جمہوریت، سوشلزم اور کمیونزم کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ اس دور میں جب مارکس، انگلس، گورکی جیسے اشتراکیت پسندوں کا وجود ہی نہیں تھا، نظیر نے کوڑی

نامہ، پیسا نامہ، تلاشِ زر، روپیا نامہ، روٹیاں، چپاتی نامہ، پیٹ کے لئے، آٹا دال، جیسی نظمیں لکھ کر ان تمام مفکروں کے فکری رجحان کے پیش رو ہونے کا شرف حاصل کیا۔ اشتراکی رجحان کی عمومیت و مقبولیت کے بعد بیسویں صدی کے مختلف زبان کے شعراء چاند اور سورج کو روٹی سے تشبیہ دینے لگے۔ لیکن اٹھارھویں صدی کے اس البیلے شاعر نے پہلے ہی کہ دیا تھا:

پوچھا کسی نے یہ، کسی کامل فقیر سے
یہ مہر و ماہ حق نے بنائے ہیں کاہے کے؟
وہ سن کے بولا "بابا خدا تجھ کو خیر دے
ہم تو نہ چاند سمجھیں، نہ سورج ہیں جانتے
بابا ہمیں تو یہ نظر آتی ہیں روٹیاں

راقم الحروف کا اندازہ ہے کہ عوامی مسائل سے وابستگی کے اعتبار سے ملکۂ الیزابتھ کے دور کا دنیا کی کسی بھی زبان کا کوئی شاعر نظیرؔ اکبر آبادی کے مقابل کھڑا نہیں ہو سکتا۔

یوں تو نظیرؔ اکبر آبادی نے غزلیں بھی کہی ہیں، سراجؔ، قدرتؔ، فغاںؔ، اصغرؔ کی غزلوں پر تضمین بھی کی ہیں اور سعدیؔ اور حافظؔ کے فارسی کلام پر اردو میں تضمین کر کے "صنعتِ ذوالّلسانین" کا تجربہ بھی انجام دیا ہے۔ لیکن وہ بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں۔ آدمی نامہ"، "بنجارہ نامہ"، "روٹیاں"، "فقیروں کی صدا"، "پیسہ نامہ"، تب دیکھ بہاریں ہولی کی" وغیرہ موصوف کی شاہکار نظمیں ہیں۔ یہ تمام نظمیں تو اٹھارھویں اور انیسویں صدی عیسوی کی تھیں۔ انہیں موضوعات کو اشکؔ امرتسری نے بیسویں صدی کے تناظر میں برتا ہے۔ اشکؔ کی نظموں پر نظیرؔ کے انعکاس کا اس لئے گمان گزرتا ہے کہ انہوں نے نظیرؔ کی نظموں کے اسالیب کا لحاظ رکھتے ہوئے نظیرؔ ہی کے وزن و آہنگ ہی میں یہ نظمیں کہی ہیں۔ لیکن سچ تو یہ ہے ان کا اپنا الگ تھلگ رنگ ہے جس کی شناخت مشکل نہیں۔ نظیرؔ اور اشکؔ دونوں کے درمیان زبان کا فرق ہے۔ نظیرؔ کے سامنے نظم نگاری کی کوئی روایت نہیں تھی، کوئی ماڈل موجود نہیں تھا۔ انہوں نے اپنے دور کے عوام کی کھردری اور بے مزہ زبان کو شعریت کا خوبصورت جامہ پہنایا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو زبان خود تشکیلی دور سے گزر رہی تھی اور اس زبان کی مشاطگی میں خود نظیرؔ نے ایک اہم کردار ادا کیا تھا۔ اس کے برعکس اشکؔ امرتسری کو

اقبالؔ، سیمابؔ، جوشؔ وغیرہ کی شعری روایت سے استفادہ کرنے کا سنہرا موقع دستیاب ہوا۔ انہیں کی بنی بنائی اور ڈھلی ڈھلائی زبان کا میدان ملا جس میں وہ اشہبِ قلم کو بآسانی تیز سے تیز دوڑاتے رہے۔ نظیرؔ کے یہاں فارسی اور عربی تراکیب کا استعمال بہت کم ہوا ہے جب کہ اشکؔ بڑے آزادانہ ، بے نیازانہ اور بے باکانہ انداز میں ایسی ترکیبوں کا استعمال کرتے رہے ہیں۔

ذیل کی مثالوں سے اس بات کو سمجھنے میں آسانی ہوگی:

(i)
کہتے ہیں وہ کہو تو سہی کیا ہیں روٹیاں
کہہ دو کہ زندگی کا سہارا ہیں روٹیاں
اعجازِ جاں نوازِ مسیحا ہیں روٹیاں
کم یاب ہیں کہ جانِ تمنا ہیں روٹیاں
مجھ کو فسانہ حضرتِ آدم کا یاد ہے
گندم بنائے عالمِ خیر و فساد ہے
(نظم۔ روٹیاں)

(ii)
فرعونِ مصر و حضرتِ موسیٰ بھی آدمی
نارد منی بھی ، کرشن کنہیا بھی آدمی
پست و ذلیل و خوار بھی رسوا بھی آدمی
بالا ، بلند ارفع و اعلیٰ بھی آدمی
ہے آدمی جو مظہرِ ذات وصفات ہے
ہے آدمی جو بندۂ لات ومنات ہے
(نظم۔ آدمی)

(iii)
کیا دورِ جہالت کے بندھن، کیا عہدِ رواں کی زنجیریں
کیا قارونوں کا سرمایہ ، کیا شدادوں کی جاگیریں
کیا عرش سے ملتے محل و مکاں، کیا فرش پہ ہنستی تعمیریں

کیا سود کی گٹھری، بوجھ کا بقچہ، منصوبوں کا پشتارہ
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارہ
(نظم۔ بنجارہ نامہ)

بنجارہ کون ہے؟ معصوم شرقی سمجھتے ہیں کہ یہ موت کا فرشتہ ہے جو انسانی روح کو قبض کرنے کے بعد زنبیل میں لاد کے لے جاتا ہے۔ لیکن راقم الحروف اور اس کے دیگر رفقاء سمجھتے ہیں کہ بنجارہ خود انسان ہے جو اس دارِ فانی سے کوچ کرتے وقت اپنے اعمال کا بوجھ سر پر لاد کر لے جاتا ہے اور یہیں کی چیز یہیں چھوڑ جاتا ہے۔

یہی ذو معنویت (Ambiguity) ہی نظیر کے اس مشہور مصرع کی خوبی ہے (جس پر اشک امرتسری نے تضمین کی ہے۔)

یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ نظیر اکبر آبادی نے جو انسان دوستی، امن پسندی، سوشلزم، سماج کے نچلے طبقے اور بھوکی پیڑھی سے ہمدردی کا پودہ لگایا تھا، وہ اشک امرتسری کے یہاں ایک تناور پیڑ کی شکل اختیار کر گیا ہے: مثلاً

(i) مکر، فریب اور جھوٹ کپٹ دنیا کا ہار سنگار
چلتی پھرتی لاشوں پر ہے مایا کا بازار
بھوکی ننگی نگری میں ہے دولت کا انبار
دولت کے انبار کے نیچے رینگ رہی ہے بھوک
کوک ری کوئل کوک
(نظم۔ کوئل کی کوک)

(ii) گردوں پہ اڑ رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
گردش میں مبتلا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
رکشے پہ جو چڑھا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
جو اس کو کھینچتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
ہے آدمی جو غرقِ جواہر ہے سر بسر

ہے آدمی جو ٹھوکریں کھاتا ہے دربدر
(نظم۔ آدمی)

(iii) میری نظر میں نوعِ بشر
بے کسیٔ اربابِ ہنر
ذلت و خوارئ اہلِ نظر
حالِ خرابِ ملک و وطن
ٹن ٹن ٹن ٹن ٹن ٹن ٹن
(نظم۔ ٹن ٹن ٹن)

(iv) کیا فتنہ شیخ و برہمن کا کیا درویشی کی رندی کا
کیا قضیہ ہندو مسلم کا، کیا جھگڑا اردو ہندی کا
تم دیکھو جانو سمجھو تو بس فرق ہے نقطے بندی کا
ہم اشکؔ پیا کے گیتوں کی سُر تال میں ہولی کھیلیں گے
ہم کھیلیں گے ہم کھیلیں گے، ہر حال میں ہولی کھیلیں گے
(نظم۔ ہولی کا گیت)

(v) آئے ہیں ہم مشعلِ عرفاں جلانے کے لئے
آئے ہیں مستقبلِ انساں بنانے کے لئے
جنگ اور تخریب کا امکاں مٹانے کے لئے
صلح کی مے، دوستی کا جام لے کر آئے ہیں
دوستو ہم امن کا پیغام لے کر آئے ہیں
(نظم۔ امن کا پیغام)

(vi) بھوکے ننگے انسانوں کو کہیں نہ پوچھا جائے
ہندی ہندو کرشن بھگت ہے پریم سے پوجے گائے
پاکستانی مومن پالے تیتر اور بٹیر

یہ کیسا اندھیر

(نظم۔ یہ کیسا اندھیر)

(vii) گرونانک کے مصرعے پر تضمین کرتے ہوئے فرماتے ہیں

چیلے ہیں یہ نارد کے جو ڈال رہے ہیں پھوٹ
بندے ہیں ابلیس کے جن کی گھٹی میں ہے جھوٹ
جب چاہیں تب آگ لگا دیں اور مچا دیں لوٹ
لعنت ہے اب بندوں پر، ان چیلوں پر پھٹکار
دکھیا سب سنسار ہے نانک دکھیا سب سنسار

یوں تو اشک امرتسری نے غزل گوئی اور قطعات نگاری کے میدان میں بھی کمالِ ہنرمندی کا ثبوت دیا ہے، لیکن بنیادی طور بر وہ پابند نظم کے شاعر ہیں اور ان کی بیشتر پابند نظمیں گیت کے فارم میں ہیں۔ ان کی گیت نما نظموں کے مطالعہ سے اس عام مفروضے کی تردید ہوتی ہے کہ اچھے گیت صرف ''کھڑی بولی ہندی'' ہی میں لکھے جاسکتے ہیں، ''بامحاورہ کھڑی بولی اردو'' میں نہیں۔

اشک نے ہمیشہ پابند نظموں کی پاس داری اور آبیاری کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''سیلِ اشک'' میں ایک بھی آزاد نظم یا نظمِ معراء نظر نہیں آتی، حالاں کہ ترقی پسندوں اور حلقۂ اربابِ ذوق کے دور میں یہی اصناف حاوی رجحان کی شکل اختیار کر چکے تھے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اشک کی نظم گوئی کا سلسلہ دیگر ترقی پسندوں کی عام روش سے ہٹ کر اقبال، سیماب، جوش کی شعری روایت سے جاملتا ہے۔ معصوم شرقی نے زیرِ نظر تھسس میں اشک کی نظم نگاری، غزل گوئی اور قطعات نگاری کا الگ الگ طور پر تجزیہ کیا ہے، اور اس تفصیلی انداز سے کیا ہے کہ قارئین کے ذہن میں اشک کا تصور ایک بلند قامت صاحبِ طرز شاعر کے طور پر ابھرتا ہے۔

نظیر اکبرآبادی کے رویہ سے متاثر ہوکر جو نظمیں کہی گئی ہیں، ان سے ہٹ کر اشک کی ذیل کی نظمیں راقم الحروف کی نظر میں نہایت ہی کامیاب نظمیں ہیں جو اس کے ذہن پر دیرپا تاثر منقش کرتی ہیں:

ذکرِ حسین، زرعلیہ السلام، بچہ کی غوغاں، ٹن ٹن ٹن، بلبلِ اردو کی فریاد، امن کا پیغام، دعوتِ

نظارہ، اندھیروں کے نام، جوانی، ہائے زندگی، تقسیم کے گل اور ثمر، آزادی کے بعد، آگ، خانہ بدوش کا گیت، محبت، مٹی کا کھلونا تیرے کس کام کا بچے۔

حالانکہ اشکؔ کی نظموں میں عام لوگوں کا درد و غم سمٹ آیا ہے، اس کے پہلو بہ پہلو بعض مقامات پر ہلکی ہلکی طنز کا عنصر بھی ابھرا ہے۔ موصوف بنیادی طور پر رجائی آہنگ کے شاعر ہیں جس میں عزم و عمل اور تعمیرِ نو کو اساسی حیثیت حاصل ہے۔ اسی عزم و عمل کی جھلک اشکؔ کے ذیل کے قطعہ میں بھی ملاحظہ فرمائیے:۔

دامنِ کہسار میں ہو لاکھ سامانِ کشش
سنگریزوں کی طرف کوہِ گراں جھکتا نہیں
موم ہو جاتا ہے سنگ، آہن کو کھا جاتا ہے زنگ
آسماں ہوتا ہے خم عزمِ جواں جھکتا نہیں

اشکؔ امرتسری نے بہت کم غزلیں کہی ہیں اور غالباً اسی لئے بہت اچھی غزلیں کہی ہیں۔ انگوٹھی میں ہیرے موتی کا نگینہ جڑنے کی طرح ان کی غزلوں میں الفاظ بڑے خوبصورت انداز میں جڑے ہوئے ہیں جو ایک ہنرمند صنعت گر کی صناعی پر دال ہیں۔ بیشتر غزلوں پر غزلِ مسلسل (یا نظم نما غزل) ہونے کا احساس ہوتا ہے۔

چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

معنیٔ آئینہ منظوم تمہیں کیا معلوم   دل کی آواز کا مفہوم تمہیں کیا معلوم
تم ابھی نقش و نگارِ خمِ نو میں گم ہو   اس میں ہے بادۂ مسموم تمہیں کیا معلوم
عالمِ سیم و طلا میں ہے سبھی کچھ لیکن   دولتِ عشق ہے معدوم تمہیں کیا معلوم
عشقِ اوہام و عقائد میں حقیقت سے گریز   مرے مذہب میں ہے مذموم تمہیں کیا معلوم

* * *

کش مکش میں ہیں تری زلفوں کے زندانی ہنوز
تیرگی پیہم ہے خم در خم پریشانی ہنوز

سطحِ دریا پر ، سکوں سا ہے مگر اے سطح بیں
قعرِ دریا میں وہی موجیں ہیں طوفانی ہنوز
اب جنوں میں بھی نہیں آتا ہے صحرا کا خیال
شہرِ حکمت میں ہے وحشت خیز ویرانی ہنوز

☆ ☆

بندھ گیا رات کا بھی رختِ سفر میرے بعد
ہر طرف پھیل گیا نورِ سحر میرے بعد
قافلہ راہ میں دم بھر کو رکا تو لیکن
اور مضبوط ہوا عزمِ سفر میرے بعد
میری صبحیں رہیں انوارِ سحر سے محروم
ارضِ مشرق سے اٹھے شمس و قمر میرے بعد
میرے ہوتے مرے رشتے میں بچھائے کانٹے
میری تربت پہ چڑھائے گلِ تر میرے بعد

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ چاہے نظم ہو یا گیت، قطعہ ہو یا غزل اشکؔ امرتسری اسلوب، طرزِ اظہار، شعری رویہ، لفظیات اور اعلیٰ انسانی اقدار کے مبلغ ہونے کے اعتبار سے ان کے ہم عصر تمام ترقی پسند شاعروں کے درمیان یکہ وتنہا نظر آتے ہیں۔ یوں تو بیسویں صدی کے بہت سے شعراء پر نظیرؔ اکبرآبادی کا کچھ نہ کچھ اثر ضرور پڑا ہے، لیکن اشکؔ امرتسری نے ان سے جتنا گہرا اثر قبول کیا ہے کسی اور نے نہیں کیا۔ غالباً اسی وجہ سے معصوم شرقی نے لکھا ہے کہ ”ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے نظیرؔ اکبرآبادی زندہ ہو کر آج کے دور میں اشکؔ امرتسری بن گئے ہیں اور زندگی کے نئے مسائل اور نئے تقاضوں کے تحت نظمیں کہہ رہے ہیں“۔

اس جملے کی سچائی کے باوجود اشکؔ امرتسری کو نظیرؔ ثانی کا درجہ عطا کرنا اشکؔ اور نظیرؔ دونوں کے ساتھ ناانصافی ہے۔ اشکؔ کے ساتھ ناانصافی اس لئے کہ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ان کی اپنی انفرادیت کچھ نہیں تھی اور ان کا تمام کلام نظیرؔ ہی کا چربہ تھا۔ اُسی طرح نظیرؔ کے ساتھ ناانصافی اس لئے

کہ ان کا کلام اس قابل سمجھا جائے گا جس کی نقالی ممکن ہے حالانکہ اچھی اور سچی شاعری وہ ہے جس کے اسلوب کی نقالی کسی دوسرے شاعر کے لئے ناممکن ہو۔ علاوہ ازیں نظیرؔ کی شاعری کے اتنے سارے ابعاد (dimensions) ہیں کہ ان کا ایک عشرِ عشیر بھی اشکؔ کے یہاں پایا نہیں جاتا۔ تو پھر اشک امرتسری کو ''نظیرِ ثانی'' کا لقب دینا کہاں تک مناسب ہے؟

پھر بھی یہی کیا کم ہے کہ نظیرؔ اکبر آبادی کو اپنا رہنما سمجھ کر اشکؔ نے اپنے ہم عصر ترقی پسند شاعروں سے ہٹ کے اپنے لئے ایک الگ تھلگ راستہ نکالا ہے، اپنے لئے نئی آواز کاڑھ لی ہے؟ اشکؔ کے ہم عصر کتنے ترقی پسند شاعر ایسے ہیں جنہوں نے عملی زندگی میں سماج کے نچلے طبقے کے لوگوں کے ساتھ رہ کر، ان کے سکھ دکھ کو اپنے اوپر آزما کر اور حالات کی کڑی آزمائش کا خود سامنا کرتے ہوئے عوامی شاعری لکھنے کی جسارت کی ہو؟ غالباً کوئی نہیں۔ امید قوی ہے کہ معصوم شرقی کی تصنیف ''نظیر ثانی اشک امرتسری۔ تعارف، تجزیہ اور کلام'' اشکؔ شناسی کی راہ میں ایک سنگِ میل ثابت ہوگی، نیز نظیر کی طرح پوری ادبی دنیا رفتہ رفتہ موصوف کی جانب متوجہ ہوگی اور اس طرح مستقبل میں اشک امرتسری کو زندۂ جاوید ہونے کا شرف حاصل ہوگا۔

نغمۂ سنگ

(''لاتقنطوا'' سے نغمۂ سنگ تک)

(مقیم اثرؔ)

گذشتہ چند سالوں کی ادبی رفتار پر ہم غور کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ٦٠ء کے لگ بھگ اُردو شاعری میں جو نئی نسل اُبھری تھی اُسے ہٹا کر اس کی جگہ لینے والی نسل اب تک پیدا نہیں ہوئی۔ اُس دور کے جن شعراء نے اپنی شاعری کا لوہا منوایا تھا، ان میں سے اکثر ایسے ہیں جواب یا تو تھک ہار کر بیٹھ گئے ہیں یا اپنے آپ کو دہرانے لگے ہیں۔ ایسی صورت میں کبھی کبھی ہمیں جدید تر شاعری کے مستقبل کے بارے میں مایوس ہو جانا پڑتا ہے۔ لیکن جس وقت مقیم اثرؔ جیسے شاعروں کا کلام ہماری نظر سے گزرتا ہے تو ہمارے ذہن سے رفتہ رفتہ مایوسی کی دھند چھٹنے لگتی ہے اور اُمید کی ہلکی سی کرن دائرہ بناتی ہوئی ہمیں اپنے گھیرے میں لے لیتی ہے۔

مقیم اثرؔ کا شمار اُن شاعروں میں ہوتا ہے جو کئی دُوسرے جدید شاعروں کی طرح ترقی

پسندی کی راہوں سے جدیدیت تک پہنچے، لیکن اُنہوں نے اپنی کسی بھی منزل کو منزلِ آخر نہیں سمجھا۔ خوب سے خوب تر کی تلاش تو ہر جدّت پسند شاعر کو ہوتی ہی ہے، لیکن مقیم اثرؔ کو ہمیشہ ایک ''جہانِ دیگر'' کی تلاش رہی۔ یہی سبب ہے کہ ''لاتقنطوا'' سے ''نغمۂ سنگ'' تک کی جست ''عرصے'' کے لحاظ سے بہت ہی مختصر مگر ''فاصلے'' کے اعتبار سے ایک طویل جست ہے۔ اس اثناء میں ان کے ذاتی عقائد، ملی احساس نیز مذہبی تصورات مزید راسخ ہو گئے ہیں۔ دِل کو حرم بنانے کی آرزو تو اُردو اور فارسی کے بہت سے شاعروں نے کی ہے، لیکن اثرؔ سے قبل غالباً کسی نے یہ کہنے کی ہمت نہیں کی تھی کہ

ع دل کو حرم بنالو کعبہ غلام ہوگا

مقیم اثرؔ جیسا بے باک شاعر ہی یہ کہہ سکتا ہے:

سبزہ ہے تو دھرتی کو لگا سینے سے
دریا ہے تو پیاسوں کے مقدر میں اُتر

یہ وسیع النظری ''دل کو حرم بنانے'' کا نتیجہ ہی تو ہے!

اِحساس کی صورت روح کے پیکر میں گھر کرنے والا، شعلہ بن کر پتھروں کے جگر میں اُترنے والا، رنگ بن کر خاک کے ذرّوں میں بکھرنے والا، تازہ مہک بن کر گلِ تر میں رچ بس جانے والا شاعر جب سازِ دلِ مضطرب میں نغمہ بار ہوتا ہے تو اس کا صرف ایک ہی پیغام ہوتا ہے جو ساری کائنات کو محیط ہے:

سورج ہے اگر سارے جہاں پر چھا جا
ذرہ ہے اگر تو، شہہِ خاور میں اُتر

''لاتقنطوا'' کے دور میں مُقیم اثرؔ کے یہاں پیکریت کے پہلو بہ پہلو علامت پسندی کے اثرات بھی پائے جاتے تھے، لیکن نغمۂ سنگ'' تک پہنچتے پہنچتے اول الذکر کے اثرات کچھ کم اور ثانی الذکر کے اثرات بہت کم ہو گئے ہیں۔ یہ ایک طرح سے اچھی بات ہے، ورنہ پیکری اور علامتی شاعری کی بھیڑ میں شاید وہ اپنی شناخت قائم نہ رکھ سکتے تھے۔ دراصل مقیم اثرؔ کی شاعری صالح اور صحت مند جدید شاعری کی عمدہ مثال ہے جس کی شاخیں ہمارے اپنے عہد کی فضاؤں میں لہلہا رہی ہیں مگر جڑیں ماضی کی سرزمین میں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ ماضی کی بات چلی ہے تو میں یہ نہیں کہوں گا کہ اثرؔ

زمانۂ قدیم کے اساتذہ کی طرح قلیل الاستعمال بحور و اوزان، عجیب و غریب ردیف و قوافی یا مختلف صنائع و بدائع کا اُستادانہ اہتمام کرتے ہیں۔ بلکہ یہ کہنا چاہوں گا کہ سادے سیدھے الفاظ میں اس انداز سے دل کو چھو جانے والی بات کہہ جاتے ہیں کہ ان کا یہ انداز صنفِ غزل کی عین نازک مزاجی سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ میرؔ کی نشتریت کا بھی، یہی راز ہے۔ ہمارے بہت سے شاعروں نے جدید حسیت کے اظہار کے لئے میرؔ کے رنگ کو اپنایا ہے۔ لیکن مقیم اثر کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ ان کا ایک ایسا مخصوص دردمندانہ لب ولہجہ ہے جو ''آبگینوں کو ٹھیس لگنے والی'' ادا کے سبب سب سے الگ تھلگ اپنی شناخت رکھتا ہے اور جس پر نہ ناصرؔ کاظمی کے اثرات لیبل چسپاں کیا جا سکتا ہے نہ ظفرؔ اقبال کے اثرات کا۔ ذیل کی مثالوں سے میری بات سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

دور رہ مجھ سے میں ہوں درد کا بھاری پتھر
ٹوٹ سکتا ہے کسی حال میں شیشہ تن کا

پھول جب بھی کھلیں گے کسی شاخ پر
سامنے آئیں گی دل جلی خواہشیں
وہ تھا اپنے مزاج کا تنہا ۔ بھیڑ سے کٹ کے رہ گیا تنہا
ماتمِ شب نہ آرزوئے سحر جل رہا ہے کوئی دیا تنہا
تم تو خیر اپنے تھے تم سے کیا گلہ ہم کو
ہم نے دشمنوں کو بھی بارہا دُعا دی ہے
ہم تو ہر حال میں جی لیں گے بھروسہ رکھو
خود نہ بجھ جانا چراغوں کے بجھانے والو
جلتی ہوئی یادوں کے لمحوں سے لپٹ جانا
ہم یاد اگر آئے پھولوں سے لپٹ جانا

یہ وہ اشعار ہیں جنہیں آپ قدیم پیمانے پر ناپیں یا جدید پیمانے پر، ضرور اچھے اشعار قرار دیئے جائیں گے، کیوں کہ ان پر ''از دل خیزد بر دلِ ریزد'' کا مقولہ صادق آتا ہے۔ صالح اور صحت

مند جدیدیت اس کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے؟

مقیم آثر کبھی صوفی نظر آتے ہیں تو کبھی فلسفی۔ لیکن وہ صوفی نہیں جو شیخ کے ہاتھوں میں بیعت کر کے چراغ سے چراغ جلاتا ہے یا وہ فلسفی نہیں جو دار العلوم سے اکتسابِ علم کرتا ہے بلکہ ان کا تخلیقی شعور اپنا رشتہ زِندگی کی اس کتاب سے جوڑتا ہے جس کا ”ہر ورقے دفتریست معرفتِ کردِگار“ یہی سبب ہے کہ ان کے بعض اشعار میں ایسی مفکرانہ گہرائی پائی جاتی ہے جس کے پسِ پردہ ذہن اور دل دونوں کی یکساں کار فرمائی ہوتی ہے۔ انہوں نے ایسے اشعار کے لئے ایک باوقار، سنجیدہ اور متین لب ولہجہ دریافت کیا ہے جو موضوع کی مناسبت سے نہایت موزوں ہے مثلاً عروج وزوال اور ہجر و وصال کا رابطہ انسانی فلسفۂ حیات سے عین مطابقت رکھتا ہے اور اس کا سلسلہ نُور و ظلمت اور نیکی و بدی کی ثنویت (Dualism) سے جاملتا ہے۔ اس لئے فرماتے ہیں:

وہی فراق، وہی جستجو ، وہی کاوش
چھپا اشارۂ ہجرت شبِ وصال میں ہے
کُھلی جو چشمِ بصیرت تو میں نے یہ دیکھا
نئے عروج کا آغاز ہر زوال میں ہے

اُسی طرح ذیل کے اشعار سے آثر کا متصوفانہ نقطۂ نظر مترشح ہے:

وہ چھپ کے مجھ کو سرِ راہ کر گیا حیراں
میں شیشہ تھا تو میرے عکسِ خواب میں کیا تھا
مرا وجود ہی حائل تھا درمیانِ حجاب
جُز احترام، حدودِ حجاب میں کیا تھا

آثر کا خاص اُسلوب جس نے مجھے اپنی جانب متوجہ کیا ہے یہ ہے کہ موصوف ایک ایک مصرعے میں ایک ہی قسم کے کئی مساوی الفاظ یا کئی مساوی تراکیب بیک وقت استعمال کرتے ہیں جن کی حیثیت یک مرکزی دائروں (Concentric Circles) جیسی ہوتی ہے۔ یوں تو یہ صفت دوسرے شاعروں کے یہاں بھی کہیں کہیں ضرور مل جائے گی لیکن مقیم آثر کی شاعری میں یہ خصوصیت اس قدر کثرت سے پائی جاتی ہے کہ یہ انہیں کی پہچان بن کے رہ گئی ہے۔ مثلاً:

گلی ، کہسار ، بن جھلسے ہوئے ہیں   چمن ، صحرا ، گگن جُھلسے ہوئے ہیں
طیور ، آفاق ، جنگل ، دشت ، دریا   ہوا ، تارے ، کرن جھلسے ہوئے ہیں
بگولے ، دھول ، وحشت ، خوف ، اندھیرا   تنِ مردہ ، کفن جھلسے ہوئے ہیں

☆ ☆

محبت ، رنگ ، مذہب ، ذات کے جھگڑوں سے بالا ہے
یہ گھر وہ ہے کہ جس میں کوئی دروازہ نہیں لگتا
یہ کیسی دُھوپ ہے ، کیسے شجر ہیں ، کیسا رستہ ہے
کہ سایہ ساتھ چلتا ہے مگر سایہ نہیں لگتا

☆ ☆

گُل کہوں ، نغمہ کہوں ، پتھر کہوں ، شعلہ کہوں
مضطرب دل ، میں تری خاطر اسے کیا کیا کہوں
وہ پیڑ وہ گُل بُوٹے ، وہ باغ کی تنہائی   گُزرو جو اُدھر سے تُم رستوں سے لپٹ جانا

☆ ☆

پھول ، پھل ، شاخ ، پیڑ ، سبزہ زار   کِس گھڑی ، کِس جنم کی باتیں ہیں
دستِ خالی ، سوال ، عرضِ حال   ناز و لطف و کرم کی باتیں ہیں
کہیں صحرا ، کہیں گلشن ، کہیں پانی آگ
ایک شیشے میں کئی عکس دکھاتی ہے زمیں

برگِ آوارہ ہو ، بادل ہو کہ بجلی کوئی
آ کے ملتے ہیں تو سینے سے لگاتی ہے زمیں

مقیم اثر کی ایک غزل جس کا مطلع ہے :

سَر بُریدہ خداؤں کی پہچان کیا
نم نمیدہ ہواؤں کی پہچان کیا

اِس غزل میں اُسلوب کا انوکھا پن یہ نظر آیا کہ ہر شعر کے دوسرے مصرعے کے شروع میں ہم قافیہ الفاظ استعمال کیئے گئے ہیں جس کی وجہ سے آہنگ درونِ آہنگ وجود میں آیا ہے۔ مثلاً ذیل کے مصرعوں میں:

ناشنیدہ دعاؤں کی پہچان کیا
خوں چکیدہ خلاؤں کی پہچان کیا
پَر بُریدہ عصاؤں کی پہچان کیا
آفریدہ صداؤں کی پہچان کیا
آرمیدہ بلاؤں کی پہچان کیا
آبدیدہ اداؤں کی پہچان کیا
خط کشیدہ صلاؤں کی پہچان کیا

ناشنیدہ، خوں چکیدہ، پَر بریدہ، آفریدہ، آرمیدہ، آبدیدہ، خط کشیدہ ہم قافیہ الفاظ ہیں۔ ان کے علاوہ دعاؤں خلاؤں وغیرہ قافیے تو ہیں ہی۔ اِس طرح ایک ہی غزل میں دو الگ الگ قوافی کی وجہ سے پوری غزل میں بڑی دلکش غنائیت پیدا ہوگئی ہے جو شاعر کی فنکارانہ چابکدستی پر دال ہے۔

اثرؔ نے ایک غزل ''احساس صفت روح کے پیکر میں اُتر'' رباعی کی بحر میں کہی ہے۔ اردو میں عموماً رباعی کے اوزان میں غزلیں کہی نہیں جاتیں۔ اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ اثرؔ ایک کُھلا ہوا تجرباتی ذہن رکھتے ہیں۔

موصوف کے کُھلے ہوئے ذہن کا اس سے بھی پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے آزاد غزل جیسی متنازعہ فیہہ صنفِ سخن کو اپنے حلقۂ فن سے دور نہیں رکھا۔ اُنہوں نے اپنی آزاد غزلوں کو غزل ہی کے نام سے شائع کیا ہے۔ یہ اُنہوں نے اچھا کیا کیوں کہ غزل بہر حال غزل ہے، آزاد کیا اور پابند کیا؟ ان کی آزاد غزل کے چند عمدہ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

جنگل سے لوٹے تو ہمیں احساس ہوا
اِنسانوں سے لڑنا کتنا مشکل ہے

☆☆

تو اپنی منزل کا راہی میرا تیرا کیا رشتہ
میں تیرے رستے کی دھول

☆☆

چاندنی تیرے نام لکھ دی ہے
جلتے سورج کے جلتے رستے پر تشنہ لب عمر بھر رہا ہوں میں

ہاں، آثر کی شاعری کے تعلق سے ایک بات کہنا چاہوں گا۔ وہ یہ کہ ''لاتقنطوا'' کے دور میں طنز کا جو ہلکا ہلکا رنگ ان کے یہاں اُبھر کر آیا تھا، وہ ''نغمۂ سنگ'' تک پہنچتے پہنچتے کُچھ اور گہرا، کُچھ اور چوکھا بن گیا ہے۔ ذیل کی مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

معتبر راہ نہ رہیں نہ عنایت ان کی
آپڑی ہوگی کوئی مُجھ سے ضرورت ان کی
ہاتھ دانائے قلم، نطق مسیحِ دوراں
اب ادب ہی پہ ہے موقوف تجارت ان کی
راتیں عُریاں ہی سہی دِن نے تو پہنا ہے لباس
مفتیو! اب کہاں مشکوک عبادت ان کی

☆ ☆

غزل تو خاک سمجھتا مگر ادا وہ تھی
کھلاڑی جیسے ملا ہو کسی کھلاڑی سے
جیب خالی ہو تو بازارِ محبت میں نہ جا
اب کہاں ملتی ہے کوئی چیز قیمت کے بغیر

آخری شعر پڑھ کر اڑیا زبان کے مشہور جدید شاعر سیتا کانت مہا پاتر کا یہ مصرع یاد آتا ہے۔ (جو دراصل موجودہ طرزِ حیات پر ایک بھرپور طنز ہے)

ع پیار کرنا اگر ہو تو کھانی پڑیں گی یہاں چند ٹکیاں دوا کی

غرض کہ ''لاتقنطوا'' سے لے کر ''نغمۂ سنگ'' تک کی ذہنی مسافت شاعر کے خوش آیند

مستقبل کی جانب اِشارہ ہی نہیں کرتی بلکہ ہماری جدید تر شاعری کے روشن امکانات کی نشان دہی بھی کرتی ہے۔ غالب کا یہ مصرع ؎

"ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے"

مقیم اثر پر صادق آئے نہ آئے، مگر اتنا ضرور ہے کہ وہ

ع کوئی سفر ہو ختم سفر مانتے نہیں

غالباً یہی اُن کی سعیٔ مسلسل کا جواز بھی ہے اور کامیابی کا راز بھی۔

ردائے ہنر

(آزاد غزل)

(منصور عمر)

"ردائے ہنر" ڈاکٹر منصور عمر کی آزاد غزلوں کا مجموعہ ہے لیکن آزاد غزل کے تعلق سے میں یہاں کوئی گفتگو نہیں کروں گا۔ اس لئے کہ یہ صنف ادب میں اپنی شناخت بنا چکی ہے اور اب اس کی وکالت کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہی۔

بہرکیف! ڈاکٹر منصور عمر کا ایک شعر ہے:

لفظ کی بازیگری منصور کیا؟

شاعری میں معنویت کا جہاں آباد کر

شاعری تو بہرحال لفظ کی بازیگری ہی ہے۔ اس لئے اس سے مفر کہاں ممکن ہے؟ البتہ صرف الفاظ کی بازی گری شاعری نہیں ہے، کیوں کہ شاعری اس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ مندرجۂ بالا شعر پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے منصور عمر شاعری میں "لفظ کی بازی گری" کے مخالف اور "معنوی اظہار" کے حامی ہیں۔ روزمرہ کی گفتگو کے دوران کبھی کبھی ہم ایسے بیان دے دیتے ہیں، جو ہمارے اصل مقصد کے بالکل معکوس (Converse) ہوتے ہیں، لیکن مزا تو یہ ہے کہ سننے والا اس معکوس بیان کو سن کر بھی ہمارے اصل مقصد یا مافی الضمیر تک بہ آسانی پہنچ جاتا ہے۔

اس طرح ہم ایک منفی رویہ اپنانے کے باوجود ترسیل وابلاغ کا حق ادا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ میں منصور عمرؔ کے مندرجہ بالا شعر کو اسی ذیل میں رکھتا ہوں۔ ”لفظ کی بازی گری منصورؔ کیا“ کے بعد سوالیہ نشان لگا کر بادی النظر میں وہ گویا یہ کہنا چاہتے ہیں کہ شاعری لفظ کی بازیگری نہیں ہے۔ لیکن ان کا اصل مقصد یہ کہنا ہوتا ہے کہ شاعری ”محض“ الفاظ کی بازی گری نہیں ہے بلکہ اس میں معنویت کا ایک جہاں آباد ہوتا ہے۔ وہ اپنے اس مافی الضمیر کو قارئین تک ترسیل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور یہ بات انہیں ردائے ہنر کا شاعر بنا دیتی ہے۔ شاعری میں معنویت کی تلاش ہر عہد کے ناقدین، شارحین اور ماہرین علم البلاغت کے درمیان مرکزِ توجہ ہے اور موضوعِ غور وفکر رہی ہے۔

اب بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ”شاعری میں معنویت“ کیا چیز ہے؟ کیا یہ وہی ”معنی آفرینی“ ہے جسے غالبؔ نے ”قافیہ پیمائی“ کے مدمقابل کھڑا کر کے دعویٰ کیا تھا:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

یہاں یہ بات باور کرانا چاہوں گا کہ شعر کے معیار واقدار کے تعین کے لئے محض معنویت کے انوکھے پن پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا بلکہ فکری گہرائی، زندگی کے وسیع تجربوں کی ترجمانی، معاشرے میں شعر کا افادی پہلو نیز تاریخی اور جغرافیائی حدود کو پار کرنے کی صلاحیت، تخلیقیت کا اظہار اور لب ولہجہ کی انفرادیت وغیرہ کو بھی داخلی اور خارجی آہنگ میں ملحوظِ خاطر رکھنا ہوگا۔ اسی لہجے کی تلاش میں منصور عمرؔ سرگرداں ہیں۔ اسی لئے فرماتے ہیں:

زباں سے نکلے اور دل پر سبھوں کے نقش کر جائے
وہ لہجہ ڈھونڈتا ہوں میں

غالبؔ نے تقریر کی لذت (یعنی شاعر کے حسنِ بیان) سے متعلق کہا تھا کہ ع میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے اور اقبالؔ نے شاعرانہ جذبات سے متعلق کہا تھا کہ ع دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے۔ لیکن یہاں منصور عمرؔ شاعرانہ لہجے کی بات کر رہے ہیں جس کی تشکیل میں صوتیات، فونمیات، عروضی نظام، شعری رویہ ہر چیز کا عمل دخل ہے۔

اپنے ہم عصر دیگر جدید شاعروں کی طرح منصور عمؔر کے یہاں بھی موجودہ حیات کی بے معنویت، محزونی، تصنع زدگی، عدیم الفرصتی، تیز رفتاری جیسے عناصر ظاہر ہوئے ہیں۔ کہیں براہِ راست انداز میں تو کہیں علامتی طور پر، کہیں سنجیدگی کے ساتھ تو کہیں طنزیہ انداز میں۔ لیکن ہر مقام پر وہ اپنی ''تخلیقیت'' کا جوہر دکھا جاتے ہیں۔ ان کے چند علامت پسند اشعار ملاحظہ فرمایئے جو اپنی تہہ در تہہ معنویت کی وجہ سے عمدہ جدید شاعری کے نمونوں کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں:

ردا اوڑھ کے شب کی سویا ہے سورج
مگر اس کے بیدار ہونے کا اب تک گماں ہو رہا ہے

پرندے ساحلوں پر بیٹھتے بھی تو بھلا کیوں کر؟
کہ کھارے پانیوں کا وہ سمندر تھا

☆☆☆

پتیاں جھلستی ہیں، خواب کے درختوں کی
میری چشمِ عبرت کو بے پناہ حیرت ہے

موجودہ حیات (خصوصاً ہمارے کاسموپولیٹن شہروں کی مصروف ترین زندگی) کی تیز رفتاری اور عدیم الفرصتی کا عالم شاعر کی زبانی سنیئے:

تیز رو زمانے میں، کون کس سے ملتا ہے؟
کس کو اتنی فرصت ہے؟
فرد کی مصروفیت کی بھیڑ میں
کھو گیا ہے خاندان

یوں تو دیگر جدید شاعروں کے یہاں طنز کا عنصر جدید شاعری کی ایک اہم خصوصیت کے طور پر ابھرا ہے، لیکن میری نظر میں منصور عمؔر کے طنزیہ اشعار کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہمارے ہندوستان کے موجودہ، سیاسی اور اقتصادی مسائل کی پیداوار ہیں اور حالات حاضرہ کے بعض اہم پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔ منصور عمؔر ان مسائل کا کوئی حل پیش نہیں کرتے، بلکہ حل نکالنے کی ذمہ داری

قارئین پر چھوڑ دیتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمایئے:

ہر طرف افلاس کا ڈیرہ ہے یاں منصورؔ جی
تم تو کہتے تھے کہ یہ مٹی بہت زرخیز ہے

☆☆

شکریہ کیجیے ادا اہلِ وطن کا
گولیوں، آتش زنی، خونیں تصادم سے کرے ہیں میزبانی
جسے خود نذرِ آتش کر دیا میں نے
سنا ہے وہ مرا گھر تھا
نذرِ آتش کیا آشیانہ مرا
پھر یہ ضد کیوں کہ بلبل چمن چھوڑ دے؟
آ کے باہر سے وہ دیش واسی ہوئے
اور مجھے کہتے ہیں تو ہے غدار، جا یہ وطن چھوڑ دے

☆☆

ہو گی تیرے شہر میں اب مجرموں کی عزت افزائی بہت
اور میرے نام پر کیچڑ اچھالی جائے گی

انٹرنیٹ کی وجہ سے ہماری تہذیب و ثقافت پر مغربی تہذیب و تمدن کی یلغار ہونے لگی ہے۔ آج ہمارے یہاں جو صورتِ حال ہے، دس سال پہلے ایسی بات نہیں تھی۔ منصور عمرؔ ایک سچے فنکار ہونے کی وجہ سے اس سے پریشان نظر آتے ہیں۔ لہٰذا فرماتے ہیں:

مسئلے، انسان اور کمپیوٹر
کس کو فرصت ہے سنے جو قصہ جوئے شیر کا

منصور عمرؔ مغربی تہذیب کی بے راہ روی، عریانی اور بے حیائی سے بیزار اور متنفر نظر آتے ہیں۔ ان کے اس نوعیت کے چند شعر ملاحظہ فرمایئے:

نام دیتے ہیں مہذب کا انہیں
بے حیائی کی ندی کو کر گئے ہیں جو عبور

☆☆

بدن اور بھی ہو رہے ہیں نمایاں
قبائیں عجب ہیں

ماں سے بچے کا ’’دودھ کا رشتہ‘‘ نہایت پاکیزہ رشتہ ہوا کرتا ہے۔ جس سے بچے کی شخصیت کی نشو و نما میں بڑی مدد ملتی ہے اور مشرقی خاندان ایک اٹوٹ رشتے سے بندھا ہوا رہتا ہے لیکن ہماری بعض مائیں مغرب کی تقلید میں فیشن کے طور پر اپنے بچوں کو دودھ پلانے سے احتراز کرتی ہیں۔ اسی خیال کو منصور عمر نے یوں باندھا ہے:

ہیں نا آشنا اپنی ماؤں کی چھاتی سے مغرب کے بچے
مقلد اسی کا جہاں ہو رہا ہے

منصور عمر کے وہ اشعار مجھے زیادہ مزا دے گئے جن میں ہماری عام اور روزمرہ زندگی کی عکاسی ہوئی ہے۔ مثلاً

کھیت کھلیان کی خوشبوؤں سے معطر مرا ذہن تھا
شہر کی بھیڑ میں بے کلی مل گئی

کون سے فٹ پاتھ کی کرتا ہے بات؟
وہ جہاں کتے کی آنکھوں میں بسا کرتی ہے رات؟

جدید شاعری سے فکر و فلسفہ کا عنصر رفتہ رفتہ عنقا ہوتا جا رہا ہے۔ بیشتر شعراء ’’لب و لہجہ کی انفرادیت‘‘ کے پیچھے دوڑ رہے ہیں۔ ہمیں یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ اس عہد میں منصور عمر جیسا شاعر موجود ہے جو حیات و کائنات، جبر و قدر، عروج و زوال، مکاں و لامکاں اور وجود و عدم کے مسائل پر شاعرانہ انداز میں غور و فکر کر رہا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

میرے ہی اندر ہے پنہاں کائنات
اور نقطہ میری ذات

☆☆

کس کے ہاتھوں میں سرا ہے آہنی زنجیر کا
کون ہے مالک مری تقدیر کا
عروج بھی ہے زوال میرا، میں ہوں مکمل کہ نامکمل
بتادے مولا، میں ہوں مکمل کہ نامکمل

مکاں سے پھیلا ہوں لامکاں تک
مگر نہ سمجھا، میں ہوں مکمل کہ نامکمل

یقیں کی ساری حدیں گماں سے ملی ہوئی ہیں
کبھی تو حل ہو مرا معمہ، میں ہوں مکمل کہ نامکمل

ازل سے لے کر ابد تلک ہے ہمارا قصہ
مگر انا کا ہے اک تقاضہ، میں ہوں مکمل کہ نامکمل

☆☆

دستکیں پیہم درِ دل پر ہوئیں
کھل گیا سینے کے اندر دفن جو اک راز تھا

☆☆

خواہشوں، آرزوؤں، تمناؤں کا سلسلہ دور تک
اور پھر میری عمرِ رواں مختصر

☆☆

ہر ایک شے مجھ سے ہو کے خائف چھپی ہوئی ہے
مری انا گھٹ رہی ہے اندر

غرض کہ منصور عمر کی شاعری جدیدیت سے لے کر فلسفۂ حیات تک، شہری زندگی کی پیچیدگیوں سے لے کر دیہی زندگیوں کی سادگی تک، بین الاقوامی کرب و اضطراب سے لے کر اپنی دھرتی کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی زبوں حالی تک، نیز سنجیدگی سے لے کر طنزیہ اندازِ بیان تک ایک

وسیع علاقے کا احاطہ کرتی ہے۔ ان کی فنکارانہ شخصیت نے ردائے ہنر کا دامن کبھی نہیں چھوڑا، بلکہ لفظ، معنی اور جذبۂ لطیف کی تثلیث کی ہم آہنگی کا بطورِ خاص لحاظ رکھا۔ اس طرح انہوں نے شعری معنویت سے لے کر لہجے کی تلاش تک بے پناہ تخلیقیت کا حق ادا کر دیا ہے۔ اپنے ماحول کے سرد و گرم کو اپنے اوپر آزما کر اور زندگی کو اس کی تمام شیرینیوں اور تلخیوں سمیت ایک اکائی کی شکل میں قبول کر کے ہی کوئی شاعر ''فرد کو اپنی زندگی آپ جینے'' کی اس طرح ترغیب دے سکتا ہے:

کیوں تمہارے ہی اشاروں پر گزاریں زندگی

جی رہے ہیں سب یہاں اپنی حیات

حرف وصوت

(موج علیگ)

چاہے کیلاش بہاری ماتھر کے نام سے لوگ واقف ہوں یا نہ ہوں، لیکن موجؔ (علیگ) کے نام سے اردو کا ہر باخبر قاری واقف ہے۔ موصوف کا تعلق علی گڑھ کے ایک کائستھ خاندان سے ہے۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی، پروفیسر آل احمد سرور اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی جیسے اکابرِ ادب کے زیرِ سایہ موجؔ (علیگ) کی ذہنی تربیت ہوئی۔ موصوف اپنی طالب علمی کے زمانے میں شکیل بدایونی کے ہم جماعت تھے۔ اپنے دیگر عم عصروں مثلاً مجازؔ، سلام مچھلی شہری، معین احسن جذبیؔ سے بھی ان کے گہرے ادبی مراسم رہ چکے ہیں۔ ان کی نظموں اور غزلوں کا مجموعہ ''رگِ جاں'' شائع ہوا تو اسے فراقؔ، جگرؔ، میکش اکبرآبادی جیسے بلند پایہ اساتذہ اور احتشام حسین اور خلیل الرحمٰن اعظمی جیسے ناقدین نے بے حد سراہا۔

موج (علیگ) نے پہلی جنگِ عظیم کی ہنگامہ آرائی کے فوراً بعد یعنی ۱۹۲۲ء میں اس عالمِ خیر وشر میں آنکھیں کھولیں۔ دوسری جنگِ عظیم کے دوران یعنی ۱۹۴۰ء کے لگ بھگ انہوں نے میدانِ شاعری میں پہلی بار قدم رکھا۔ ان دونوں جنگ ہائے عظیم کے زیرِ اثر قومی اور بین الاقوامی سطح پر کس طرح انتشار و تردد کی فضا پھیلی، کس طرح انسان کے ساتھ عقیدوں، آدرشوں اور رویوں پر کاری

ضرب پڑی اور کس طرح شاعروں اور ادیبوں نے اس شکست وریخت کا گہرا اثر قبول کیا، ان باتوں کو یہاں دہرانے کی ضرورت نہیں۔ ایک ایسا شاعر جس کی زندگی پر ان دونوں عظیم جنگوں کا اثر پڑا ہو، اس سے یہی امید کی جاسکتی تھی کہ یا تو وہ باغی بن جائے گا یا پھر رومانیت کی طرف مراجعت کر کے اپنی ذات کے خول میں خود کو محصور کر لے گا۔ موج نے ان دونوں طریقوں میں سے دوسرے طریقے کو اپنایا۔ ان کے بیشتر معاصرین ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر طبقاتی کش مکش اور جدلیاتی مادیت جیسے موضوعات سے وابستہ ''افادی ادب'' کو تخلیق کرتے رہے۔ ترقی پسندوں کا یہ ''افادی ادب'' اکثر و بیشتر نعرہ بازی کا شکار ہو کے رہ گیا۔ لیکن ہمیں یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ایسے دور میں جب کہ ترقی پسند تحریک کے طوفان سے خود کو بچانا اس وقت کے کسی نو مشق شاعر کے لئے آسان کام نہیں تھا، موج (علیگ) نے کس طرح ترقی پسندی کے اثرات سے اپنا دامن بچاتے ہوئے محبت کے دلکش راگ الاپے اور حرف وصوت کے رشتوں کو استحکام بخشنے میں کامیابی حاصل کی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان کا گھریلو ماحول ہی ان کی اس کامیابی کے لئے سراسر ذمہ دار ہے، کیوں کہ عالمِ طفلی میں جہاں ایک طرف اپنے والد صاحب کے زیرِ اثر ان کے اندر اردو اور فارسی کی کلاسیکی شاعری کا رچا ہوا ذوق پیدا ہو چکا تھا، وہیں دوسری طرف اپنی والدہ سے میؔرا اور تلسؔی کے بھجن سن سن کر ان کی طبیعت ایسی غنائی شاعری کی طرف مائل ہو گئی تھی جس کی اساس سراسر روحانیت پر قائم تھی۔ اس طرح بچپن ہی سے ان کے تحت الشعور اور لاشعور میں غنائیت کی جڑیں اس قدر مضبوط ہو چکی تھیں اور ان کا مزاج روحانیت سے اس قدر ہم آہنگ ہو چکا تھا کہ کسی خارجی تحریک کا طوفان سے ان کا ذہن متاثر نہ ہو سکا۔

موج (علیگ) بنیادی طور پر ایک رومانیت پسند شاعر ہیں۔ ان کی یہ رومانیت پسندی در اصل اس روحانیت کی توسیع ہے جو انہیں اپنی والدہ سے سنے ہوئے بھجنوں سے ملی ہے۔ بعض ترقی پسند شاعر (مثلاً مجاز، فیض، ساحر وغیرہ) ایسے گزرے ہیں جنہوں نے ترقی پسندی کو بھی رومانیت کی عینک سے دیکھنے کی کوشش کی ہے لیکن موج کی رومانیت پسندی ان سب سے مختلف ہے۔ وہ خالص حسن و عشق ہی کو اپنی رومانیت کا محور و مرکز بناتے ہیں۔ علاوہ ازیں وہ وارداتِ قلبی کی خوبصورت عکاسی پر بھی دسترس رکھتے ہیں۔ ان کے ذیل کے اشعار میں وارداتِ قلبی کی کتنی خوبصورت ترجمانی

ہوئی ہے، ملاحظہ فرمائیے۔

رنگِ انجامِ محبت پہ ہی رہتی ہے نظر
جب کوئی غنچہ چٹکتا ہے، لرز جاتا ہے دل

☆

میرے غم کا دیپ جلا تھا دھرتی پر
رات ستاروں کی تابانی مدھم تھی

☆

ہر داغ پھول بن کے لٹائے گا نکہتیں
اہلِ جنوں کی فصلِ بہاراں قریب ہے

☆

یاد کا لمحۂ تابندہ سرِ راہِ تلاش
وقت کی گرد میں روپوش ہوا جاتا ہے

☆

یہ آبگینے جو چور ہوں گے تو رحمتوں کا بھرم کھلے گا
ہمارے جذبات کو نہ چھیڑو کہا تھا یہ بار بار ہم نے

یہ سوچنا غلط ہے کہ تغزل سے بھرپور، غمِ محبت کی عکاسی کرتی ہوئی اور دل کے تاروں کو چھیڑتی ہوئی اس نوعیت کی شاعری کی قدر و منزلت موجودہ دور میں کم ہوگئی ہے یا کسی زمانے میں کم ہوسکتی ہے۔

جذبۂ محبت سے انسان کا ازلی اور ابدی رشتہ ہے۔ انسان جب تک زندہ رہے گا ہجر و وصل کی وہی پرانی حکایت بار بار دہرائی جاتی رہے گی۔ نئے نئے زاویوں سے حدیثِ دل کی تفسیر لکھی جاتی رہے گی۔ لیکن یہ تفسیرِ دل پھر بھی تشنۂ تکمیل رہے گی۔ جنسی کشش اپنی بہیمانہ سطح سے اٹھ کر ترفع (Sublimation) حاصل کرتی ہے تو روحانی سطح تک پہنچ جاتی ہے اور بالآخر ''جذبۂ محبت'' کا مقدس لقب پاتی ہے۔ اگر ہم اس مقدس جذبے کو شعر و ادب کے لئے غیر ضروری قرار دے دیں تو

ہمیں کالی داس، حافظ، دانتے اور شیکسپیئر سے لے کر ودیا پتی اور میرؔ تک کی عظیم شعری روایت کو نظر انداز کر دینا ہوگا۔ میرے کہنے کا مقصد ہرگز یہ نہیں کہ موج (علیگ) کو بھی مذکورۂ بالا شعراء کی صف میں کھڑا کر دیا جائے بلکہ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ دورِ حاضر میں بھی موج (علیگ) جیسے شاعروں کی ضرورت ہے جو اپنے اشعار میں محبت جیسے مقدس اور ازلی و ابدی جذبے کی ترجمانی کرتے رہتے ہیں۔

عمر کے لحاظ سے موجؔ (علیگ) کو سینیئر گروپ کے شاعروں میں شمار کیا جا سکتا ہے لیکن یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ وہ ادب کے جدید تقاضوں سے بھی غافل نہیں ہیں۔ ان کی ۶۰ء کے بعد کی غزلوں میں نیا احساس اور نیا طرزِ اظہار پایا جاتا ہے۔ حالاں کہ اس اثناء میں ان کے ذخیرۂ الفاظ میں کوئی قابلِ ذکر اضافہ نہیں ہوا ہے لیکن پھر بھی نئی حسیت کی آنچ نے ان کے کلام میں نئی تازگی ضرور پیدا کر دی ہے۔ ذیل کی مثالیں میرے اس دعویٰ کی پشت پناہی کے لئے کافی ہیں۔

درد میں ڈوبے ہوئے ارض و سما مانگے ہے
دل فقط چند ہی لمحوں کی بقا مانگے ہے

☆☆

لباسِ زیست ہر اک کا جدا لگے ہے مجھے
خود اپنی گرد میں لپٹا ہوا لگے ہے مجھے
چمن کی آبرو باقی ہے جس کی خوشبو سے
وہ پھول شاخ سے ٹوٹا ہوا لگے ہے مجھے

☆☆

گلوں کے سائے بھی کچھ دور ساتھ چل نہ سکے
کہ شب کے زینے سے اتری ہے چاندنی تنہا
نہ کام آئیں گے صحرائے وقت کے سورج
فرازِ دار سے پھیلے گی روشنی تنہا

مرے لہو کا اجالا بھی ہم سفر نہ ہوا
جنوں کی آخری منزل بھی طے ہوئی تنہا

☆☆

جستجو کی تو خلاؤں سے مقدر نکلا
ریگِ صحرا کو جو چھانا تو سمندر نکلا
اب کہاں کیجئے زنداں سے حقیقت کی تلاش
پسِ دیوار بھی اک خواب کا منظر نکلا

☆☆

ہر لحظہ بازیابیِ ساحل کی ہو امید
ہر لمحہ ڈوب جانے کا امکاں دکھائی دے

ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ موج (علیگ) حرف وصوت کی بازیگر ہی نہیں، ایک چابکدست کاریگر بھی ہیں۔

نئے نئے آسمان

(جدید شاعری کا مثبت کردار)

(مہدی پرتاپ گڈھی)

شدت پسند جدیدیت کے صبر آزما دور میں اردو کے جن نوجوان شعراء نے ماضی کی عظیم ادبی روایات سے اپنے آپ کو منسلک کر کے اپنی شاعری میں فکر وفن کے توازن کو برقرار رکھا، ان میں مہدی پرتاپگڈھی کا نام خاصا اہم ہے۔ میں نے اپنے تنقیدی مضامین میں بارہا ان کا ذکر اس لیے کیا ہے کہ جس دور میں ہماری جدید شاعری پر شکست خوردگی، مایوسی، بے یقینی اور محرومی جیسے منفی رجحانات حاوی ہو رہے تھے، اس دور میں انہوں نے جدید شاعری کے مثبت کردار کو ابھارنے کی کوشش کی۔ یہ جانتے ہوئے کہ اندھیرے سے لڑنا کوئی آسان بات نہیں، انہوں نے دہلیزِ شب پر ہمیشہ عزم وعمل کا دیا روشن کیا اور بے ضمیری کے سمندر میں ہمیشہ روشنی کی کشتیاں چلائیں۔ شاعر کو اخلاقی قدروں کے زوال کا احساس بھی ہے اور شہروں میں وحشیانہ قانون کے نافذ ہونے کا افسوس

بھی۔ ایسے میں ایک حساس شاعر عموماً باغی بن جاتا ہے یا مصلح۔ لیکن مہدی پرتاپ گڈھی نے اپنے لئے ایک تیسری راہ دریافت کی ہے۔ وہ ہے تیکھی مگر سنبھلی ہوئی طنز کی راہ۔ جب وہ طنزیہ انداز میں یہ کہتے ہیں:۔

تھا جو منظر کا محرک خود وہ پس منظر میں تھا
خون میں ڈوبی تھیں جب سڑکیں وہ اپنے گھر میں تھا
لگا کر اپنے آدرشوں کی عینک گھر سے نکلا تھا
مگر دنیا یہی کہتی رہی وہ شخص اندھا تھا

تو ان کے پیشِ نظر سماج کے ناسور کی جراحی کا عمل نہیں ہوتا بلکہ قارئین کے دل میں احساس تاسف اور جذبۂ ہمدردی کو بیدار کرنا اور عوام کے سوئے ہوئے ضمیر کو جھنجھوڑنا مقصود ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ماحول کی جبریت سے فرار اختیار کر کے موصوف بچوں کی معصومیت میں اپنے مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں مثلاً:

بچوں کی طرح میں بھی تعاقب میں چلا تھا
چہرے مرے خوابوں کے تھے تتلی کے پروں پر

غرض کہ موصوف کی شاعری کی مختلف النوع خصوصیات میں سے طنز اور معصومیت کی ملی جلی کیفیت ایسی ہے جو تخلیقی سطح پر ان کی شاعری کی نئی جہتوں کی نشان دہی کرتی ہے۔ امید قوی ہے کہ ان کا شعری مجموعہ ”نئے نئے آسمان“ ہماری جدید شاعری کو تجربوں کے نئے آفاق سے روشناس کرائے گا۔

آیاتِ نظر

(حرفِ آگہی سے ”آیاتِ نظر“ تک)

(ناظم سلطان پوری)

ناظم سلطان پوری کا ذہنی سفر نہایت پر پیچ راہوں سے گزرا ہے۔ اُن کا اپنا وطن یو۔ پی ہے لیکن ادبی اور شعری تربیت شاکر کلکتوی (جانشینِ وحشت) کے زیرِ نگرانی کلکتہ میں ہوئی۔ کلکتہ وہ شہر ہے جہاں کئی متضاد تہذیبیں بیک وقت کارفرما رہتی ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتی رہتی ہیں۔

ایک مدت تک یہ شہر ترقی پسندی کا گڑھ رہا اور بفضلہٖ تعالیٰ اب بھی ترقی پسند تحریک کے کچھ پُرانے علم بردار وہاں موجود ہیں۔ ترقی پسندی کے بعد جب جدیدیت کا بول بالا ہوا، تو کلکتہ کے شاعروں نے اس کا بھی کھل کر ساتھ دیا۔ کسی مخصوص عہد میں سانس لینے والا کوئی سچا شاعر اپنے گرد و پیش سے چشم پوشی اختیار نہیں کرسکتا۔ چونکہ ناظم سلطان پوری ایک سچے شاعر ہیں، اس لئے ان پر اپنے ماحول کا پیچیدہ اثر پڑنا فطری بھی تھا اور لازمی بھی۔ یہی عمل موصوف کے ذہنی سفر کو نہایت پُر پیچ بنا دیتا ہے۔

جیسا کہ انہوں نے خود “حرف آگہی” میں اعتراف کیا ہے، انہیں افسوس ہے کہ وہ اپنے استادِ محترم شاکر کلکتوی کے مخصوص رنگ کو ان کی خواہش کے مطابق اپنا نہ سکے۔ اسے وہ اپنی بدنصیبی اور نا اہلی پر محمول کرتے ہیں۔ لیکن سچ پوچھیے تو یہی بات انہیں شاکر کلکتوی (مرحوم) کے دیگر شاگردوں سے ممیز کرتی ہے اور اگر واقعی یہ بدنصیبی اور نا اہلی ہے، تو انہیں اس پر خوش ہونا چاہیے۔ انہوں نے ذہن کی کالی کوٹھری میں اپنے آپ کو بند کرنے کے بجائے ہر طرف سے صاف اور کھلی ہوا کا خیر مقدم کیا۔ ان کا پہلا شعری مجموعہ “حرف آگہی” پچاس سال کی عمر میں شائع ہوا، جب کہ کسی بھی شاعر کو اپنا کچھ نہ کچھ مخصوص رنگ کاڑھ لینا چاہیے۔ لیکن اس مجموعے پر رائے دیتے ہوئے جمیل مظہری نے لکھا کہ “ابھی وہ عمر کی اس منزل میں ہیں کہ ان کی شاعری کے پھیلنے پھولنے کے لئے وقت کا وسیع میدان کھلا ہے۔” اسی بات کو گھما پھرا کر مجروح سلطان پوری نے یوں کہا ہے: “اب رہ گئی خوب سے خوب تر کی بات تو جب تک شاعر کا قلم چل رہا ہے، اس پر کسی رائے کا ٹھپہ لگا دینا ایک نامناسب سی بات ہوگی، ابھی تو یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ لذتِ سفر میں گم منزل سے بے نیاز ایک مسافر ہیں”۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ اس طرح بھٹک رہے ہیں کہ انہیں اپنی منزل کا پتہ نہیں۔ سچ پوچھئے تو تخلیق کے صحرا میں محض راستہ ہی راستہ ہے اور منزل شاید کوئی بھی نہیں۔ جن شاعروں کا ذہنی سفر صراطِ مستقیم میں ہوتا ہے، ان کے بارے میں منزل نہیں تو کم از کم منزل کی سمت کا تعین نسبتاً آسان ہوتا ہے۔ لیکن ناظم سلطان پوری جیسے شاعر جن کا سفر پُر پیچ راہوں سے گزرتا ہے، ان کی سمتِ منزل کے تعین میں اسی قسم کا دھوکا ہوتا ہے جو مجروح سلطان پوری کو ہوا ہے۔ میری رائے یہ ہے کہ ناظم نے جب بھی جس رنگ کو اپنایا ہے، اس رنگ میں انہوں نے اپنا کمال دکھایا ہے۔ اس کا

سبب غالباً یہ ہے کہ انہوں نے وارداتِ قلبی کی ہر رنگ میں عکاسی کی ہے۔ کبھی وہ حسن و عشق کی زبان میں بات کرتے ہیں تو کبھی نئے ذخیرہ ہائے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ درد و کرب کا احساس وہی ہے، لیکن اسلوب اور پیرایۂ بیان موقع اور محل کے مطابق الگ الگ ہوتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ناظم کے یہاں مظروف تو وہی ہوتا ہے، لیکن ظرف جُدا جُدا ہوتے ہیں۔

ناظم سلطان پوری کے یہاں بہت کم غزلیں ہیں جن میں وحشت کا اثر دریافت کیا جا سکتا ہے، مثلاً

آپ اسے حرفِ جنوں سمجھیں کہ حرفِ آگہی۔ یہ بہر صورت شعورِ درد کی آواز ہے

لیکن موصوف بہت جلد اس اثر سے آزاد ہو گئے اور انہوں نے اپنے فن کی بنیاد ذاتی محسوسات و تجربات پر رکھی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے زندگی کے کسی موڑ پر زبردست چوٹ کھائی ہے۔ کیوں کہ یہ اسی چوٹ کا اثر ہے جو ''حرفِ آگہی'' سے ''آیاتِ نظر'' تک پھیلا ہوا ہے۔ یہی چوٹ ''حرفِ آگہی'' کے دور میں ناظم سے کرب و درد میں ڈوبے ہوئے اسی قسم کے اشعار کہلواتی ہے:۔

جل بجھا آپ اپنی دھوپ میں شوق
تیری دیوار تک کہاں پہنچا

☆ ☆

بھری بہار ہے اٹھتا ہے کچھ دھواں جیسے
کسی غریب کا جلتا ہے آشیاں جیسے

☆ ☆

کبھی تڑپے ہیں لالہ و گل پر
کبھی کانٹوں پہ سو گئے ہیں لوگ

بارہ سال کے طویل وقفے کے بعد ان کا دوسرا مجموعۂ کلام ''آیاتِ نظر'' منظرِ عام پر آ رہا ہے۔ اس اثناء میں ان کا ذاتی کرب و درد جدید حسیت سے مملو ہو کر نئے ابعاد کا حامل بن چکا ہے اور ان کے یہاں وہی درد و غم، وہی تشنگی، وہی شکست و ریخت کا منظر نامہ، وہی بے چہرگی، وہی تنہائی، وہی بے سمتی کا احساس ابھر کر سامنے آیا ہے، جسے جدید شاعری سے مختص کیا جاتا ہے۔ مشتے نمونہ از خروارے کے مصداق اس نوعیت کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:۔

کوئی بھی پھول درد کا نہ کھلا
کتنی بنجر یہ سر زمیں نکلی !

☆ ☆

کیا بجھائے گا مرے سوکھے ہوئے ہونٹوں کی پیاس
وہ جو دشتِ تشنگی میں قطرۂ شبنم لگے

پھول پہلے بھی تو کھلتے تھے سرِ شاخِ چمن   پھول کے جسم سے شعلے سے لپکتے کب تھے

☆ ☆

خراشوں سے اٹے چہرے پہ مت جا   وہ اپنے دور کا اظہار بھی تھا
چاہو تو بٹور بھی نہ پاؤ   ہم ٹوٹ کے یوں بکھر گئے ہیں
چہروں کے اس ہجوم میں ہے آدمی کہاں   ہم تو اسی تلاشِ مسلسل میں مر گئے

☆ ☆

ہر ایک سمت وہی چیختی سی ویرانی   یہی چمن ہے تو پھر دشت کچھ خراب نہ تھا

☆ ☆

یہ تیرگی درد کا بے سمت سفر ہے   رستے میں کہیں صبح کا منظر نہ ملے گا

☆ ☆

وادیٔ کرب سے پہلے بھی تعلق تھا مگر   دشتِ احساس میں اس طرح بھٹکتے کب تھے

آپ نے اندازہ لگایا ہوگا کہ جدید حسیت کے پہلو بہ پہلو ناظم کے اسلوب اور اندازِ بیان میں بھی نمایاں فرق پیدا ہو گیا ہے "حرف آگہی" کی بہ نسبت "آیاتِ نظر" میں پیکری اور علامتی اندازِ بیان نکھر کر سامنے آیا ہے۔ لیکن ان پر ابہام کا شائبہ تک نہیں گزرتا۔ ان کی خوبصورت پیکر تراشی کی مثالیں ذیل کے اشعار میں بدرجۂ کمال نظر آتی ہیں:۔

- رُتوں نے چھین لیا فن بھی آبیاری کا   کہ غم کی شاخِ مژہ پر کوئی گلاب نہ تھا
- یہ سوئی سوئی سی احساسِ زندگی کی فضا   نہ جانے کس کی صداؤں کے انتظار میں ہے
- مجھے چادرِ شامِ غم ہی بہت ہے   میں کب صبحِ گل کی قبا چاہتا ہوں

- جانے کس موڑ پہ ہو جائے تھکن کا احساس   دھوپ کی راہ میں یادوں کا شجر بھی رکھنا
- اس کے رخسارِ نم آلود سے چن لے جو غزل   باندھ کر اپنی گرہ میں وہ نظر بھی رکھنا

ان کے چند علامتی اشعار ملاحظہ فرمایئے جن میں معنویت کی لہریں محدود حلقے سے نکل کر تجربات کی سطح پر دائرہ بناتی ہوئی مختلف سمتوں میں پھیلتی جاتی ہیں اور یہ سلسلہ تب تک جاری رہتا ہے جب تک ذہن پر طمانیت، آسودگی اور جمالیاتی نشاط کا غلبہ نہ ہو جائے:۔

اس ادنیٰ سے پتھر کی اوقات کیا   مگر عمر بھر لہر پانی میں تھی

☆ ☆

گمانِ تیرہ شبی گو چٹان جیسا تھا   یقینِ صبح سے مانی گئی نہ ہار کبھی
نگاہِ جستجو کیوں مضطرب تھی   کوئی منظر پسِ دیوار بھی تھا

اَب کے جو کسی شاخِ تمنا پہ پھلے ہم   ڈھونڈے سے کہیں راہ میں پتھر نہ ملے گا

احساسِ ذات جدید شاعری کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ ناظم سلطانپوری کے یہاں بھی یہی احساس کارفرما ہے۔ چنانچہ فرماتے ہیں:۔

بن کے آیاتِ نظر یہ کون نازل ہو گیا   دل کو اپنی ذات کا عرفان حاصل ہو گیا

لیکن یہ ”عرفانِ ذات“ انا کی شکل میں بار بار نیا نیا روپ دھار کر ان کے دوسرے مجموعۂ کلام میں ظاہر ہوا ہے۔ ”احسان انا“ کو وہ زندگی کی بہت بڑی پونجی سمجھتے ہیں۔ یہ ”انا“ اقبال کی ”خودی“ سے بھی مختلف ہے اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ”شخصیت“ سے بھی۔ اس کی حیثیت انسان کی اس ”انانیت“ سے بھی مختلف ہے جس کی وجہ سے وہ احساسِ برتری میں مبتلا ہو کر دوسروں کا استحصال کرتا ہے۔ ناظم کی ”انا“ کا تعلق فنکار کی تخلیقی ذات (Creative Self) سے ہے، جس کا سہارا لے کر فنکار زندۂ جاوید بن جاتا ہے۔ ”حرفِ آگہی“ میں انا سے متعلق صرف ایک شعر نظر آیا:۔

ڈرتا ہوں وہ بھی اِک دن اے دوست چھن نہ جائے
اپنی گرہ میں اَب تک جو دولتِ انا ہے

لیکن ''آیاتِ نظر'' تک پہنچتے پہنچتے یہ ''احساسِ انا'' تلاطم خیز طوفان کی طرح اُمڈتا ہوا نظر آنے لگتا ہے:۔

اَب تو لے دے کے بس اک پونجی انا کی رہ گئی
وہ بھی کب تک دیکھئے محفوظ رکھ پاتے ہیں ہم

- تری نگاہ کہ مجھ تک پہونچ سکی نہ کبھی ۔۔۔ مرا قصور کہ اپنی اَنا کے اندر تھا
- بھیگے گی موجِ اشک سے اک دن انا کی آنکھ ۔۔۔ کب تک رہیں گے درد کو پنہاں کئے ہوئے
- مانوس جو اک بار ہوئے رنگ و فضا سے ۔۔۔ پھر جا نہ سکے بھاگ کے ہم شہرِ انا سے
- قتلِ انا کی بات بھی آئی تھی سامنے ۔۔۔ ایسا بھی ایک موڑ رہِ زندگی میں تھا
- سرَ پھری ہوتی ہے حالات کی ندّی اکثر ۔۔۔ وہ اگر آپ کی دیوارِ انا تک پہنچی
- اپنے قدو قامت کا جو احساس ہوا ہے ۔۔۔ وہ باندھ کے دستارِ انا چلنے لگا ہے

علامتی اور پیکری اشعار کے پہلو بہ پہلو ناظم سلطان پوری کے یہاں ایسے اشعار بھی نظر آتے ہیں جن میں جدّت تو ہے لیکن سادگی و پُرکاری کے ساتھ۔ میرا اندازہ ہے کہ ایسے اشعار میں ان کی انفرادیت بھرپور انداز میں ابھر کر سامنے آئی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے:۔

تم کو میرے جرم کا ہوگا جو اندازہ کبھی
اتنی ہمدردی سے میرے ساتھ پیش آؤ گے کیا؟

چلو سو جاؤ کھڑکی بند کر لو
یہ ہردم سوئے منظر دیکھنا کیا؟

جلنا ہی ٹھہرا جو مقدر ہم اِک دن جل جائیں گے
آگ تو آخر آگ ہے یارو، اپنی اور پرائی کیا؟

غرض کہ ''حرفِ آگہی'' سے ''آیاتِ نظر'' تک ناظم سلطان پوری کا ذہنی سفر پر پیچ راہوں سے گزرتا ہوا اور مختلف اثرات کے عمل اور ردِ عمل کو اپنے دامن میں سمیٹتا ہوا اس مقام پر پہنچ چکا ہے

جہاں شاعر یہ دعویٰ کر سکتا ہے:

کہاں ڈھونڈتے مجھ کو اہلِ مکاں
کہ منزل مری لامکانی میں تھی

اس اثناء میں جدیدیت سے متاثر ہونے کے باوجود موصوف کے یہاں اب بھی رومانیت کے اثرات پائے جاتے ہیں، لیکن نیا لب ولہجہ لئے۔ مثلاً

ہم نے ورقِ دل سے سب نقش کھرچ ڈالے
اک نام تمہارا تھا جو اب بھی سلامت ہے

''آیاتِ نظر'' میں نئے احساس اور نئی طرزِ اظہار کی کارفرمائی کے باوجود ''حرفِ آگہی'' کے اس شعر کا جواب مجھے کہیں نظر نہیں آیا۔

ہم اہلِ جنوں شوق کی وہ راہ چلے ہیں
گر دھوپ سے بچ نکلے تو سائے میں پلے ہیں

اس نوعیت کے اشعار ذہنی کاوش اور شعوری کوشش سے نہیں بلکہ الہامی انداز میں اتفاقیہ طور پر شاعر پر نازل ہوتے ہیں۔ میرا اندازہ ہے کہ ناظم سلطان پوری اس ایک شعر کے لئے زندۂ جاوید کہلانے کے مستحق ہیں۔

غزل اندر غزل

(نذیر فتح پوری)

نذیر فتح پوری جدید شاعروں کے اس قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں، جو آزاد غزل جیسی معتوب صنفِ سخن کو سینے سے لگائے رکھنے کی وجہ سے بدنامِ زمانہ کہلاتا ہے، روایتی ذہن والوں کو جانے دیجیے خود جدید شاعروں کا ایک بڑا حلقہ اس صنفِ سخن کو خوف وہراس کی نظروں سے دیکھتے ہوئے شدت سے اس کی مخالفت کر رہا ہے۔

ظاہر ہے کہ ایسے حضرات جو تعصب کی عینک لگا کر محض دور کا نظارہ کرنے کے عادی ہیں یا جن حضرات کا شیوہ ان عورتوں کے رویوں سے مختلف نہیں جن کے بارے میں ٹی، ایس، ایلیٹ نے کہا تھا:۔

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

انہیں نذیر فتح پوری کا یہ مجموعہ پڑھنے کی ضرورت نہیں نہ میرا یہ پیش لفظ۔ البتہ ان حضرات کے لئے جو ادب میں ہر طرف سے کھلی ہوا آنے کو جائز سمجھتے ہیں اور نت نئے تجربوں کو ہمدردانہ نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں ان کے لئے یقیناً یہ شعری مجموعہ ایک نادر اور گراں بہا تحفہ ثابت ہوگا۔

اب وہ زمانہ نہیں رہا جس میں کوئی مدیر کوئی آزاد غزل شائع کرتے وقت اسے ”ایک تجربہ“ کے نام سے شائع کرے گا (جیسا کہ ڈاکٹر وزیر آغا نے ”اوراق“ میں یوسف جمال کی آزاد غزل شائع کرتے ہوئے کیا تھا)۔ لیکن یہ کہنا بھی درست نہ ہوگا کہ اس صنف سخن میں جس طرح کے تجربے ہو رہے ہیں، ان تجربوں کا ہونا ہی اس صنفِ سخن کی زندگی کی دلیل ہے۔ دراصل کسی نہ کسی طرح خارجی یا داخلی محرکات کے پیشِ نظر کسی مخصوص زمانے کے بہت سے لکھنے والے ایک ہی انداز میں سوچنے اور ایک قسم کے تجربے انجام دینے لگتے ہیں، اس طرح ادب میں ایک مخصوص قسم کا رجحان پرورش پانے لگتا ہے جو اس خاص دور سے مختص ہوتا ہے، حاوی رجحان تو خیر ایک ہوتا ہے، لیکن کچھ اس وجہ سے کہ ہر فنکار کی افتادِ طبع اضافی حیثیت کی حامل ہوتی ہے اور کچھ اس وجہ سے کہ ہر فنکار اس مخصوص رجحان کو اپنے طور پر سمجھنے اور برتنے کی کوشش کرتا ہے، اس حاوی رجحان سے تھوڑا بہت اختلاف و انحراف بھی پایا جاتا ہے۔ چاہے آپ کسی مکتبۂ تخلیق کو لیجیے یا مکتبۂ تنقید کو، ہر ملک اور ہر دور میں ہر رجحان کے ساتھ ایسا ہوتا آیا ہے، یہی حال آزاد غزل کا بھی ہے۔ تنگ دامانیٔ غزل سے ہر دور کے فنکاروں کو شکایت رہی ہے اور غالباً یہی وجہ ہے کہ ہمارے اساتذہ نے مستزاد کو روا رکھا تھا۔

مظہر امام نے صرف یہ کیا کہ غزل کی روح کو برقرار رکھتے ہوئے غزل کی تنگ دامانی سے آزاد ہونے کا ایک نیا طریقہ بتایا اور اس کے لئے ایک نمونہ یا ماڈل ہمارے سامنے پیش کیا۔ جہاں تک میں سمجھتا ہوں یہ ماڈل انہوں نے آزاد نظم ہی سے حاصل کیا تھا۔ یوں تو مظہر امام یہ نئی صنف ایجاد کر کے ”آزاد غزل کے رودکی“ بن گئے لیکن انہوں نے راقم الحروف کو آزاد غزل کا پہلا نظریہ ساز قرار دیا۔ اس کے باوجود چند باتوں پر انہیں راقم الحروف سے اختلاف ہے۔

مثلاً انہیں میری اس رائے سے اتفاق نہیں کہ آزاد غزل کے ہر شعر کو مختصر ترین آزاد نظم کی حیثیت سے قبول کیا جاسکتا ہے۔ اس بابت ان کا کہنا ہے کہ ”آزاد غزل بہر حال آزاد غزل ہے اور اسے اسی صورت میں قبول کیا جانا چاہیے۔“ اس امر میں دو رائیں ہو ہی نہیں سکتی کہ آزاد غزل کو آزاد غزل ہی کی صورت میں قبول کرنا چاہیے، لیکن جب اس کو کہا جاسکتا ہے کہ بھیا! جب تم آزاد نظموں کو شاعری کے دائرے میں رکھتے ہوئے اسے گوارا کر لیتے ہو تو آزاد غزل کو شاعری کے زمرے میں شامل رہنے میں کیا قباحت ہے؟ اب بھی اس سے تم مطمئن نہیں ہو تو چلو، اس کے شعر کو لے کر ٹکڑے ٹکڑے کر کے چھوٹی سی آزاد نظم کی شکل میں ہم لکھ دیتے ہیں، بھئی! اب تو اسے شاعری کی حیثیت سے تسلیم کرو۔ یہ دفاع محض ان لوگوں کے لئے ہے جو آزاد نظم کی صنف کو تو مانتے ہیں لیکن آزاد غزل کو تسلیم نہیں کرتے۔ جو لوگ آزاد نظم ہی کے قائل نہیں، ان لوگوں کے لئے یہ دفاع کارگر نہیں ہوگی۔ ایسے حضرات سے میرا مشورہ یہ ہے کہ وہ لوگ اقبالؔ، سیمابؔ، اور جوشؔ سے آگے اُردو کی نظمیہ شاعری کا مطالعہ نہ کریں۔

مظہر امام کو میرے ایک اور قول سے اختلاف ہے کہ ”آزاد غزل کی صنف جدید حسیت کے مفکرانہ اظہار کے لئے نہایت موزوں ہے، ان کا خیال ہے کہ آزاد غزل میں بھی پابند غزل ہی کی طرح ہر نوع کے مضامین کا اظہار بے تکلفی سے ہوسکتا ہے“ اس میں کوئی شک نہیں کہ آزاد غزل میں ہر قسم کے مضامین سموئے جارہے ہیں لیکن اب تک آزاد غزل کی جتنی مثالیں ہمارے سامنے آئی ہیں ان میں سے وہی زیادہ دلکشی رکھتی ہیں جن میں لذیذ حسیت کا مفکرانہ اظہار ہوا ہو۔ میں اب بھی سمجھتا ہوں کہ اس صنف کو آزاد غزل کے وجود کا ایک اہم جواز قرار دیا جاسکتا ہے۔ میری نظر میں آزاد غزل کا جواز محض یہ نہیں ہے کہ پابند غزلوں کو حشو و زوائد سے پاک کر کے اسے آزاد غزل کی شکل دے دی جائے، بلکہ اس کا اصل جواز یہ ہے کہ ایسی حسیت جس میں وسعتِ فکر کا عنصر شامل ہو اور جو نہ تنگ نائے غزل میں سمٹ سکتی ہو نہ نظم کے پھیلاؤ میں گم ہو کر اپنی نزاکت برقرار رکھ سکتی ہو ______ اس کے اظہار کے لئے آزاد غزل کے سوا کوئی دوسرا وسیلہ ہے ہی نہیں۔ مجھے یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ نذیرؔ فتح پوری کی آزاد غزلوں میں اس قسم کے اشعار وافر تعداد میں موجود ہیں، جن میں جدید حسیت کا مفکرانہ اظہار ہوا ہے۔

چند مثالیں درج ذیل کر رہا ہوں:

- کون سمٹا ہوا تھا مرے دل کے گوشے میں تیرے سوا
  اور پھیلا ہوا چار سو کون تھا

- تو نہیں تھا تو پھر اپنے ہونے کا اعلان کرتا ہوا
  انجمن انجمن، کو بہ کو کون تھا؟

- میرے اپنے سوا
  میرا اپنا عدو کون تھا؟

- آئینے کی دل لگی تو دیکھیے
  آج میرے سامنے میرا ہی چہرہ کر دیا

- اس کا میرا کوئی بھی رشتہ نہیں
  پھر بھی مجھ کو چھوڑ کر تنہا کہیں جاتا نہیں

''تو میں اور وہ'' کا مثلث شاعر، فطرت اور خدا کا مثلث بھی ہو سکتا ہے اور خالق، تخلیقی عمل اور مخلوق کا مثلث بھی۔ اپنی ذات کے اندر جھانک کر ''ذاتِ دیگر'' کی دریافت کا سلسلہ جسے مخمور سعیدی نے اپنی نظموں میں اور باقی نے اپنی غزلوں میں شروع کیا تھا، نذیر فتح پوری کی آزاد غزلوں میں اپنی پوری آب و تاب اور مفکرانہ جلوہ سامانیوں کے ساتھ ظاہر ہوا ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ نذیر فتح پوری ''ذات'' اور ''ذاتِ دیگر'' کو ایک دوسرے میں ضم کر کے ان دونوں کے فاصلے کو ایک ایسے نقطے میں بدل دیتے ہیں جس کا وجود تو ہوتا ہے لیکن بُعد (Dimension) نہیں ہوتا۔ یہ طریقہ غالباً انہوں نے صوفیوں کے نظریۂ وحدۃ الوجود سے اخذ کیا ہے۔

اپنی پابند غزلوں کی طرح آزاد غزلوں میں بھی نذیر فتح پوری کہیں کہیں علامت پسندی سے متاثر نظر آتے ہیں، مگر ان کی علامت پسندی ان کے دیگر معاصرین کے برعکس ابہام یا عدمِ ترسیل کا شکار

نہیں ہوتی اور ہمارے بعض نئے نقادوں کے اس مفروضہ کی نفی کرتی ہے جس کی بناہ پر یہ حضرات ابہام کو علامت پسندی کا جزوِلاینفک قرار دیتے ہیں۔ ذیل کی مثالوں سے میری بات سمجھنے میں آسانی ہوگی،

- کون ذروں میں چھپا ہے کیا خبر
  لائی ہیں ٹیلے اڑا کر آندھیاں کس کے لئے

- آنکھ میں بھر کر اجالوں کے خطوط
  خواب کی پگڈنڈیوں نے کیوں اندھیرا کر دیا

- دل کی انگنائی سرسبز و شاداب تھی کس لئے
  کشتِ جاں میں مہکتا ہوا وہ گلِ رنگ و بو کون تھا

- دل کی فصلیں دھوپ سے کب بچ سکیں
  یوں تو بادل نے میرے کھیتوں پہ سایہ کر دیا

- مِل گئیں سُرخ چہروں کی رعنائیاں خاک میں
  آئینہ ٹوٹ کر کرچیاں دے گیا

- سر بہ زانو ہوئے ہیں بگولے نذیر
  کون صحرا میں آکر اذاں دے گیا

بہر کیف میں یہ بتا رہا تھا کہ ادب میں جب بھی کوئی نیا رجحان پرورش پانے لگتا ہے تو حاوی رجحان کی نشاندہی مشکل نہیں ہوتی، لیکن مختلف فنکاروں کے برتنے کے انداز میں تھوڑا بہت فرق نظریاتی اور عملی دونوں سطح پر ضرور پایا جاتا ہے۔ میں نے آزاد غزل کی بابت اپنے اور مظہر امام صاحب کے درمیانی نظریاتی سطح پر جس اختلاف کا ذکر کیا ہے اس کی حیثیت فروعی ہے۔ کیونکہ آزاد غزل کا تعلق فارم سے ہے اور جہاں تک فارم کا تعلق ہے عملی سطح پر میرا ان سے کوئی اختلاف نہیں ہے، یعنی وہ جسے آزاد غزل کہتے ہیں میں بھی اسے آزاد غزل قرار دیتا ہوں۔ ہم دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ آزاد غزل کا ایک ایک شعر اتفاقیہ طور پر مساوی الوزن بھی ہو سکتا ہے کیونکہ آزاد غزل کی

تخلیق ایک نہایت ہی فطری عمل ہے اور یہ شرط عائد کرنا کہ دونوں مصرعے لازماً مساوی الوزن نہ ہوں گے بذاتِ خود اس کی آزادی میں دخل انداز ہونے کے برابر ہے۔ مثال کے طور پر نذیرؔ فتح پوری کی آزاد غزلوں کے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے جن کے مصرعے مساوی الوزن ہونے کی وجہ سے یہ پابند غزل کے اشعار لگتے ہیں۔

- موت بھی لکھ گئی گھر کی دیوار پر
  زندگی ہے بس اِک لفظ نامعتبر

- دامنِ اُمید نے دے کر ہوا
  سرد چنگاری کو شعلہ کر دیا

- دیکھنا ہو جاؤ گے خود زخم زخم
  اپنی ہی پرچھائیوں سے مت لڑو

- بڑی پرسوز ہے فکر زمانہ
  نذیرؔ اندر ہی اندر جل رہا ہے

- فصل گیتوں کی غزل کی کھیتیاں کس کے لئے
  ہم نہ ہوں تو لہلہاتی بالیاں کس کے لئے

- صبح سارے مناظر بدل جائیں گے
  صبر کرنا پڑے گا مگر رات بھر

- یاد رکھئے کوئی پیکر موم کا
  دھوپ کی آغوش میں پلتا نہیں

- ذہن و دل پر جس کا قبضہ ہے نذیرؔ
  اس کو میں نے آج تک دیکھا نہیں

ان مثالوں سے آپ کو اندازہ لگ گیا ہوگا کہ پابند غزل اور آزاد غزل میں بہت زیادہ حدِ فاصل نہیں ہوتی، لیکن خود غزل کے بعض شاعروں نے اس قسم کی بے راہ روی کو روا رکھا ہے کہ اس صنفِ سخن کو خطرۂ لاحق ہو گیا ہے۔ رسالوں میں آزاد غزل کے نام پر ایسی چیزیں سامنے آ رہی ہیں جن کی وجہ سے غیر جانبدار قارئین کرام کے ذہن میں ایک طرح سے غلط فہمی (Confusion) پیدا ہو جاتی ہے اور مخالفین کو اس صورتِ حال سے فائدہ اٹھانے کا موقع مل جاتا ہے۔ بہت سے مدیر حضرات جو اس صنف کی بابت ہمدردانہ رویہ رکھتے ہیں خود اس کے فنی اصول سے ناواقف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آزاد غزل کے نام پر الم غلم ہر طرح کی چیزیں رسالوں میں چھپ جاتی ہیں۔۔ کبھی کبھی مصرعے خارج از بحر ہوتے ہیں، کبھی کبھی الفاظ کا اپنے صحیح تلفظ کے ساتھ استعمال نہیں ہوتا۔ وہ چیزیں جو غزل کے لئے عیوب سمجھی جاتی ہیں، آزاد غزل میں راہ پا جاتی ہیں۔ مناظر عاشق ہرگانوی باشعور نقاد ہیں اور آزاد غزل کی بابت مجاہدانہ جذبہ رکھتے ہیں۔ لیکن انہوں نے اپنے مجاہدانہ جوش میں ایسی چیزیں بھی ”کوہسار“ میں شائع کر دیں جو آزاد غزل کے اصول کے خلاف تھیں۔ سب سے زیادہ غلط فہمی علیم صبا نویدی کی کتاب ”قید شکن“ کی وجہ سے پھیلی جسے آزاد غزل کا پہلا انتخاب کہا جاتا ہے۔ علیم صبا نے انتخاب میں نہ سختی برتی نہ آزاد غزل کے معیار و اقدار کا لحاظ رکھا، اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آزاد غزل کے صحیح خدوخال اُبھر کر سامنے نہیں آ سکے۔ میں اور سید مبارک علی دونوں نے الگ الگ طور پر ایک بات محسوس کی ہے کہ آزاد غزل کے شعر میں صدر و ابتداء اور عروض و ضرب میں ہم آہنگی ہونی چاہیے۔ صرف حشوی رکن کی مقدار میں کمی بیشی ہو۔ ”ہم آہنگی“ سے میری مراد یہ ہے کہ صدر و ابتداء کے ارکان ایک جیسے ہوں اور عروض و ضرب کے ارکان ایک جیسے ہوں۔ اس یکسانی میں اسی قسم کی معمولی تحریف کو جائز رکھا جائے جسے غزل کے لئے جائز سمجھا جاتا ہے۔ آزاد غزل کو اگر غزل ہی کے نام سے وابستہ کرنا ہے تو کم از کم غزل کے اس اصول کو تو بہر حال تسلیم کرنا ہوگا۔ علیم صبا نویدی نے آزاد غزل کو بہت کچھ دیا ہے، لیکن انہوں نے بھی کہیں کہیں اس بابت ٹھوکریں کھائی ہیں۔ ان کے یہاں کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ صدر و ابتداء اور عروض و ضرب میں یکسانی تو ہے، لیکن حشوی رکن کو توڑ پھوڑ کے رکھ دیا گیا ہے۔

تیرے بیما/ر تبسم/کی سبک تر/خوشبو
کیوں سرِ بستر/پھیلی

اس غزل کی حاوی بحر، بحر رمل مخبون محذوف ہے، یعنی حاوی وزن ہے:
فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن۔ مذکورۂ بالا شعر میں "تیرے بیما" اور "کیوں سرِ بس" دونوں "فاعلاتن" کے وزن پر ہیں اور "خوشبو" اور "پھیلی" دونوں "فعلن" کے وزن پر۔ ــــــــ دوسرے مصرعے کے حشو میں ایک ٹکڑا "تر" رہ گیا، جس کے مترادف پہلے مصرعے میں حشو رکن نہیں، صرف فعلاتن کا آخری ٹکڑا "تن" ہے۔ اس قسم کی شکست و ریخت سے آزاد غزل کی روانی میں زبردست جھٹکا لگتا ہے اور اس کی روح مجروح ہو کے رہ جاتی ہے۔

بعض حضرات آزاد غزل کے نام پر ایسی چیزیں رسالوں میں چھپواتے رہتے ہیں کہ ان کو صحیح طور پر پڑھنا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ "شاعر" کے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر میں شائع شدہ ظفر غوری کی دونوں آزاد غزلیں میں ابھی تک صحیح ڈھنگ سے پڑھ نہیں سکا۔ اس دونوں غزلوں کے مطلعے ہیں۔

دل کا دوزخ بھی اب سرد ہو گیا ہے
جانے کس خوف سے وقت زرد ہو گیا ہے

اس عطائے شوقِ بے حد سے دل کو اتنا تہی طلب نہ بنا
سکھا کے دو چار حرف ہنر مجھے اور بے ادب نہ بنا

میں ہنوز یہ فیصلہ نہیں کر سکا ہوں کہ یہ دونوں مظہر امام کی بتائی ہوئی آزاد غزلیں ہیں یا بشیر بدر کی بتائی ہوئی نثری غزلیں۔

بہر کیف مجھے یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ نذیر فتح پوری آزاد غزل کے تمام فنی اصولوں کی سختی سے پابندی کر رہے ہیں۔ ان کے یہاں کہیں بھی اس قسم کی فنی بے راہ روی نظر نہیں آتی، جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ ان کی بندشوں میں، چستی، زبان میں فصاحت، بیان میں روانی، نیز شعری

آہنگ میں ایسی دلکشی پائی جاتی ہے، جو آج کل پابند غزلوں میں بھی خال خال نظر آتی ہے۔

گذشتہ چند سالوں سے ہمارے ادب میں ایک نہایت ہی خطرناک رجحان پرورش پانے لگا ہے وہ یہ کہ آزاد غزل کے شعر کو تختۂ مشق بنا کر اسے پابند شکل میں ڈھال دیا جاتا ہے۔ اور یہ بتا دیا جاتا ہے کہ لیجیے شعر کتنا خوبصورت ہو گیا۔ دراصل ہر فن پارے کو اس کی تمام خوبیوں اور خامیوں سمیت قبول کرنا چاہیے آپ میرے پاس کوئی نثری نظم لائیے میں اسے آزاد نظم بنا کر رکھ دوں گا، کوئی بھی آزاد نظم لائیے اسے پابند نظم کے سانچے میں ڈھال دوں گا، اس میں بہادری کون سی ہے؟ در اصل جب ہم اس نوعیت کا ذہنی جمناسٹک دکھاتے ہیں تو پہلے ہی سے ہمارے ذہن میں یہ مفروضہ کارفرما ہوتا ہے کہ پابند چیزیں آزاد چیزوں سے لازماً بہتر ہوتی ہیں حالانکہ یہ کوئی ضروری نہیں۔ یہ سوچنا بھی غلط ہے کہ حشو و زواید ہمیشہ عیوب میں شامل ہیں، کبھی کبھی تو اس کی حیثیت مصور کے موقلم سے غیر شعوری طور پر چھڑکی ہوئی روشنائی کی بوند کی مانند ہوتی ہے جو کسی پیکرِ ملکۂ حسن کے زانو میں گر کر خوبصورت تل بن جاتی ہے اور جس کا اعتراف کر کے کالی داس جیسے عظیم شاعر کو قید و بند کی مشقتیں جھیلنی پڑی تھیں، اب نذیر فتح پوری کا یہ شعر لیجیے۔

کب تک جھیلوں تنہائی کا کرب نذیر
کب تک ٹوٹوں بکھروں میں!

پہلے مصرع میں تنہائی کا کرب، کی ترکیب نہایت بے ساختہ اور فطری انداز میں آئی ہے اب دونوں مصرعوں کو ہم وزن بنانے کے لئے ‘‘تنہائی کا’’ یہ ٹکڑا حذف بھی کیا جا سکتا تھا، اس طرح یہ شعر پابند غزل کا شعر بن جاتا اور مفہوم کی ترسیل میں بھی کوئی رکاوٹ محسوس نہیں ہوتی، لیکن یہاں ‘‘تنہائی کا کرب’’ میں جو بات ہے وہ محض ‘‘کرب’’ میں کہاں؟ لہٰذا حشو و زواید کبھی کبھی آزاد غزل کی بہت بڑی خوبی بن جاتے ہیں، اس لئے یہ سوچنا درست نہیں کہ پابند غزل کو حشو و زواید سے پاک کرنے کے لئے ہی آزاد غزل کی صنف معرضِ وجود میں آئی ہے۔ یہاں اس امر کا بھی اعتراف کرتا چلوں کہ پابند غزلوں میں بھی کبھی کبھی حشو و زواید شعر کے حسن کا باعث بن جاتے ہیں۔

ظہیر غازی پوری نے اپنے مضمون ‘‘آزاد غزل۔ ایک تجزیہ’’ (مطبوعہ شاعر بمبئی) میں یہ شبہہ ظاہر کیا تھا ‘‘چونکہ آزاد غزل میں ارکان کی کمی بیشی کے لئے کوئی حد متعین نہیں ہے ایک مصرعے

میں ۲ بار فعلن یا فاعلن اور دوسرے مصرعے میں ۱۲ یا ۲۰ بار فعلن یا فاعلن نظم کیا جا سکتا ہے۔ اور اگر کسی شاعر کی جولانیِ طبع اجازت دے تو دوسرا مصرع دو صفحات کا بھی ہو سکتا۔ ہے۔" جہاں تک حد بندی کا سوال ہے میری رائے میں پابند غزلوں میں بھی اس کے تعین کی ضرورت ہے۔ اب وہ زمانہ نہیں رہا جب شعرائے کرام اپنی سعادت مندی کا ثبوت دیتے ہوئے اساتذہ کے بتائے ہوئے اصول کے تحت مسدس یا مثمن ارکان تک خود کو محدود رکھتے تھے، آج کل تجرباتی دور میں جہاں تک ایک طرف بات آئی، بشیر بدر اور نصر قریشی جیسے شاعروں نے لمبے لمبے مصرعوں والی غزلیں کہی ہیں، وہیں رشمی کانت راہی جیسے شاعروں نے دو لفظی اور یک لفظی غزلیں بھی کہی ہیں، مثمن ارکان والی غزلوں کے ایک ایک مصرعے میں چار چار ارکان ہوتے ہیں اور ہر رکن میں زیادہ سے زیادہ پانچ سلیبل (Syllable) ہوتے ہیں۔ اس طرح کلاسیکل غزلوں کے ہر مصرع میں زیادہ سے زیادہ بیس سلیبل ہو سکتے ہیں (جیسے اقبال کی غزل کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں)۔ میں نے بھی شماریاتی اصول کے تحت تحقیق کر کے دیکھا ہے کہ طویل سے طویل تر کلاسیکل غزل کے ہر مصرعے میں اوسطاً دس یا گیارہ الفاظ سے زیادہ نہیں ہوتے۔ اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس تجرباتی دور میں اگر اسے بڑھایا جائے تو کس حد تک بڑھایا جائے، اس بابت میرا موقف یہ رہا ہے کہ غزل کا (چاہے وہ پابند ہو یا آزاد) ہر مصرع کو اتنا لمبا ہونا چاہیے کہ اسے ایک سانس میں پڑھا جا سکے۔ میرا اندازہ ہے کہ ہر مصرعے میں بیس سے بڑھ کر چالیس سلیبل ہو جائے اور الفاظ حدود میں رہ کر ہی ہمارے شاعروں کو تجربہ کرنا ہوگا۔ ایک ایک مصرع میں اگر سلیبل کی تعداد اوسطاً ساٹھ ہو جائے (مثلاً! مقبول احمد کی آزاد غزل مطبوعہ نثری نظم اور آزاد غزل نمبر) تو یہ تخلیق آزاد غزل کے دائرے سے نکل کر آزاد نظم کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ نذیر فتح پوری اس لئے قابلِ ستائش ہیں کہ ان کے یہاں آزاد غزل کے دائرے سے نکل کر آزاد نظم کے دائرے میں ہونے کا رجحان نہیں پایا جاتا۔

ظہیر غازی پوری کا موقف یہ ہے کہ آزاد شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن ہوں یعنی آزاد غزل کے مختلف شعروں میں ارکان کی تعداد میں تو فرق ہو سکتا ہے۔ لیکن کسی ایک شعر کے دونوں مصرعوں میں ارکان کی تعداد برابر ہونا چاہیے اس طرح ہر آزاد غزل کا شعر پابند غزل کا شعر نظر آئے

گا، اسی ٹکنک پر لکھی گئی غزلوں کو ہی وہ آزاد غزل سمجھتے ہیں۔ میرے یا مظہر امام کے بتائے ہوئے اصول کو وہ تسلیم نہیں کرتے۔ دراصل آزاد غزل کے قاری کو فرصت نہیں ہوتی کہ شعر کے دونوں مصرعے مساوی الوزن ہیں کہ نہیں اس پر غور کرے۔ (ٹھیک اسی طرح جس طرح رباعی کا قاری تقطیع کر کے نہیں دیکھتا کہ اس کے چاروں مصرعے رباعی کے چوبیس اوزان میں ہیں کہ نہیں)۔ شاعر کے ''نثری نظم اور آزاد غزل نمبر'' میں ظہیر غازی پوری کی آزاد غزل مجھے پسند آئی تھی، اور مجھے اس کا احساس ہی نہیں ہوا تھا کہ یہ بقول مظہر امام ''پابند آزاد غزل'' ہے۔ کہنے کی غرض یہ ہے کہ ہم تو ظہیر صاحب کی آزاد غزل کو تسلیم کرتے ہیں لیکن وہ ہماری آزاد غزل کو تسلیم نہیں کرتے۔ اگر ظہیر غازی پوری کی بتائی ہوئی راہ پر بہت سارے فنکار چل پڑیں یا خود ظہیر صاحب کو اپنے بنائے ہوئے اُصول پر اعتماد ہو کہ نذیر فتح پوری کے ''غزل اندر غزل'' جیسا ایک مجموعہ چھپوا سکیں تو ادب میں ان کا یہ اصول لوہا منوالے گا۔ ممکن ہے آئندہ چل کر ایسا ہو لیکن ''پابند آزاد غزل'' کو منوانا الگ بات ہے اور آزاد غزل کے نام پر اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے اسے تسلیم کرنا الگ۔ میری رائے میں نذیر فتح پوری کے ذیل کے ''اشعار مروجہ آزاد غزل'' کی حیثیت منوانے کے لئے کافی ہیں۔

- دل کی فصلیں دھوپ سے کب بچ سکیں
  یوں تو بادل نے میرے کھیتوں پہ سایہ کر دیا

- بدن میرا خود اپنے کرب کے آتش فشاں میں گل رہا ہے
  دہکتی خواہشوں میں جل رہا ہے

- آستینوں سے خنجر برآمد ہوئے اس سے ماقبل ہی
  سبز موسم لہو کو زباں دے گیا

- سوچ کی رہ گذر سے گذر تو گیا وہ مگر
  مجھ کو احساس کی تلخیاں دے گیا

- حسرتوں کے دریچوں کو وا کر گئی
  تھی ہوا پر خطر

- کسی کی جانب اٹھا نہ اُنگلی
  خود اپنے آلودہ پیرہن کو نچوڑ بابا

- آج تو اس کو شاخوں نے پر بستہ کر کے چھوڑ دیا
  جو پنچھی آوارہ تھا

نذیر فتح پوری نے آزاد غزل کے فارم میں دعا اور نعت ہی نہیں کہی بلکہ چند عمدہ آزاد غزلوں پر تضمینیں بھی کی ہیں۔ یہ ہمارے ادب کے لئے ایک نیا تجربہ ہے۔ اساتذہ کے یہاں تضمینوں کی بڑی اہمیت تھی۔ نذیر فتح پوری نے آزاد غزل میں انہیں برت کر اسی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔

ان کا تجربہ اس لئے مستحسن ہے کہ دوسرے لکھنے والوں کو اس سے یقیناً ترغیب ملے گی۔

میں سمجھتا ہوں کہ "غزل اندر غزل" آزاد غزلوں کا ایک ایسا مجموعہ ہے، جس میں پہلی بار آزاد غزل کے تمام فنی اصولوں کو ملحوظِ خاطر رکھنے کی محتاط کوشش کی گئی ہے۔

اس لئے امید قوی ہے آزاد غزل کی تاریخ میں اسے سنگ میل کا درجہ حاصل ہوگا، اس کو نذیر فتح پوری کی دیوانگی ہی تصور کیجیے کہ وہ رات رات بھر جاگ کر آزاد غزل کے روشن مستقبل کا خواب دیکھتے رہتے ہیں جیسا کہ خود انہوں نے اپنے ان الفاظ میں اعتراف کیا ہے۔

تم جو چاہو تو اسے دیوانگی کہہ لو نذیر
جاگتی آنکھوں سے ہم نے خواب دیکھا رات بھر

اس خوابِ بیداری کی کیا تعبیر ہوتی ہے یا ان کے نصیب میں اس کی کوئی تعبیر ہے بھی کہ نہیں یہ وقت ہی بتائے گا۔

انتقاد و استبصار

(ایم۔ نصر اللہ نصر)

کلکتہ یونیورسٹی کے بانی سر آسوتوش مکھرجی نے سر زمینِ بنگال میں تعلیم کی عمومیت کی بابت یہ پیشین گوئی کی تھی کہ ایک ایسا وقت آئے گا جب یہاں کی سڑک پر چلنے والے راہگیروں پر ایک سنگ ریزہ پھینک دیا جائے تو یہ ضرور کسی نہ کسی گریجویٹ کے جسم سے ٹکرا جائے گا۔ سر آسوتوش مکھرجی کا یہ قول اس لئے یاد آگیا کہ آج کے دور میں آپ اردو آبادی کی کسی بھی سڑک کے راہ گیروں پر ایک چھوٹا سا کنکر پھینک دیں تو اس بات کا زیادہ امکان ہے کہ یہ کسی اردو شاعر کو لگ جائے گا۔ اس کے بر عکس اگر آپ اردو کے نثر نگار حضرات کو چراغ لے کر ڈھونڈنا چاہیں تو آپ کو بڑی مشکل سے ان کا دیدار نصیب ہوگا اور پھر نثر نگاروں میں بھی اگر آپ نقادوں اور محققوں کی تلاش کریں تو آپ کا یہ عمل نادر سے نادر ترین (Rarest of Rare) کوششوں میں شمار ہوگا۔

ایم نصر اللہ نصر اپنے شعری مجموعہ “امکان سے آگے” کے ذریعہ بحیثیتِ شاعر اپنا لوہا منوانے کے بعد اصنافِ تحقیق و تنقید پر مبنی دو گراں قدر مجموعے “افہامِ ادب” اور “انتقاد و استبصار” لے کر ہمارے سامنے آئے ہیں جو انہیں “نادر سے نادر ترین” قلم کاروں کے زمرے میں شامل کرنے کے لئے کافی ہیں۔ راقم الحروف کو اس بات پر بے انتہا خوشی ہے کہ اس نے نصر اللہ نصر جیسے گوشہ نشیں گوہرِ آبدار کی قدر و قیمت پہچان کر اسے قعرِ گمنامی سے باہر نکل آنے کا نسخہ بتایا ہے۔ یوں تو نصر صاحب مسلسل لکھتے رہے ہیں جس کی وجہ سے نثری مضامین کا ایک وافر اور کثیر حصہ ان کے پاس جمع ہو گیا ہے لیکن موصوف نے غالباً کسی مشہور ادبی رسالے میں ان چیزوں کو چھپوانے کی کوشش نہیں کی، بلکہ مقامی اخباروں پر ہی اکتفا کیا جنہیں پڑھ کر عموماً قارئین پھینک دیتے ہیں۔ حوالوں کے لیے محفوظ نہیں رکھتے۔ ۲۰۱۲ء میں کولکاتا کے سفر کے دوران جب اس ہیچ مداں کی نظر ان مضامین پر پڑی تو چونک جانا پڑا کہ ایسا وسیع المطالعہ اور کشادہ ذہن نقاد و محقق ابھی تک روپوش کہاں تھا؟ زمانۂ قدیم سے شہر کولکاتا اردو کلچر کا ایک اہم مرکز رہا ہے اور اب بھی ہے۔ یہاں جدید تر نقادوں اور ذہین نثر نگاروں کا ایک فعال کارواں موجود ہے۔ اب ایم۔ نصر اللہ نصر بھی اس تیز رو قافلے میں شریک ہو گئے ہیں۔ اس قافلے کا ہر فرد دیگر تمام افراد پر سبقت لے جانے کے لیے کوشاں نظر آتا ہے۔

یہاں اس بات کی نشان دہی ضروری ہے کہ نصرؔ کی متاعِ تنقید و تحقیق کا مرکز و محور مشرقی ہند (یعنی بنگال، بہار، اڑیسہ) کی ادبی شخصیتیں اور یہاں کی ادبی فضائیں رہی ہیں۔ موصوف نے مشرقی ہند کے ایسے ایسے گنج ہائے گراں مایہ کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی ہے جن پر قلم اٹھانے کو اردو کے مرکزی علاقوں میں رہنے والے ادب کے سجادہ نشیں اپنے لیے کسرِ شان سمجھتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ نصرؔ کے یہاں بہت سی ایسی نئی نئی باتیں آ گئی ہیں جو اردو علاقوں کے دوسرے نقادوں اور محققوں کی تحریروں میں نظر نہیں آتیں۔ مثلاً ''اردو رباعی ___ آغاز اور ارتقا'' پر بحث کرتے ہوئے انھوں نے بنگال کے رباعی گو شعرا مثلاً ناسخؔ، علقمہ شبلی، قیصر شمیم، اور رونق نعیم کا کھلے دل سے اعتراف کیا ہے جب کہ ان باکمال شعرا کا ذکر اردو کے بڑے نقادوں کے یہاں بہت کم ملتا ہے۔

اسی طرح 'اردو افسانے میں علاقائیت کا تصور' کے موضوع پر گفتگو کرتے ہوئے جہاں نصرؔ نے پریم چند، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی اور سعادت حسن منٹو میں اپنے اپنے علاقوں کی نشاندہی کی ہے وہیں بنگال کے اہم افسانہ نگاروں مثلاً انیس رفیع، صدیق عالم، مشتاق انجم، مقصود دانش، شبیر احمد، ریاض دانش وغیرہ کی تخلیقات میں کس طرح بنگال کی مٹی کی سوندھی مہک اور بنگال معاشرے کی دلکش جھلک پائی جاتی ہے، اس کا تفصیلی ذکر کیا ہے۔ نصرؔ نے صرف افسانہ نگاروں اور شاعروں کے تذکروں تک ہی اپنے آپ کو محدود نہیں رکھا ہے بلکہ ''ظہیر انور ___ اردو ادب کا ماہِ ضوفشاں'' ''ف۔ س۔ اعجاز کی اداریہ نگاری'' ڈاکٹر معصوم شرقی ۔۔ جہانِ نثر کی معتبر شخصیت'' ''علقمہ شبلی اپنے نثر پاروں کے آئینے میں'' اعزاز افضل ___ شبستانِ نثر کا ماہِ ضوفشاں'' ''ڈاکٹر شکیل الرحمٰن ___ مملکتِ جمالیات کے سلطان'' جیسے مضامین بالترتیب ڈرامہ نگاری، صحافت، اداریہ نگاری، تحقیق اور تنقید کے مختلف رنگ و آہنگ میں مشرقی ہند کے کردار کو اجاگر کیا ہے۔

حالیؔ، محمد حسین آزادؔ اور شبلیؔ کے زمانے سے لے کر اب تک اردو تنقید کے گلشن میں ''اپنی سرزمین'' کے گل بوٹوں کے ساتھ ''سبزۂ بیگانہ'' کے ملاپ سے حسن و جمالیات کا ایک نیا گلدستہ ہمارے سامنے آیا ہے جس میں بھانت بھانت کے رنگ و بو کا سراغ بآسانی لگایا جا سکتا ہے۔ کسی فردِ واحد کی تنقید میں نقد و نظر کے تمام پہلوؤں کا بیک وقت نمودار ہونا ناممکنات میں سے ہے۔ نئی نسل کا تقریباً ہر نقاد ''چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ'' کے مصداق مختلف تنقیدی دبستانوں سے

موضوع، اسلوب، رویہ اور طریقۂ کار کو اپناتے ہوئے اپنے تنقیدی عمل کو تخلیقی عمل کا درجہ عطا کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں جس قسم کی تنقید معرض وجود میں آئی ہے، اسے وزیر آغا نے ''امتزاجی تنقید'' کا لقب عطا کیا ہے۔

نصر اللہ نصر کی تنقید کو بھی راقم الحروف اسی ''امتزاجی تنقید'' کے ذیل میں رکھتا ہے۔ موصوف کی تنقید پر مختلف تنقیدی دبستانوں کے اثرات تو جا بجا ملتے ہیں لیکن اس پر کسی مخصوص مکتبِ فکر و نظر کے حاوی ہونے کا شائبہ تک نہیں گزرتا۔ دراصل تشریح و توضیح، فکر و فن کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کی نشان دہی، تخلیق کار کے تحقیقی عوامل کا جائزہ اور اس کے ذہنی ارتقا کی نشان دہی نیز اس ارتقا میں مختلف داخلی اور خارجی اثرات کی دریافت، فنکار کے مختلف فن پاروں کے ساتھ ہم عصر اور پیش رو فنکاروں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے فنکار کا اضافی (Relative) مقام متعین کرنا، بین العلومی مطالعہ کے ذریعہ فن پارے کے اندر پوشیدہ خوبیوں کو اجاگر کرنا، لفظ و معنی کے رشتے کی تحلیل اور متن کی شکست و ریخت، سب کچھ تنقید کے منصب اور دائرۂ عمل میں شامل ہے۔ ظاہر ہے ان تمام گوناگوں خصوصیات کا بیک وقت کسی ایک نقاد کی تحریروں میں یکجا ہونا ناممکن ہے۔ لہٰذا کسی نقاد کے یہاں مذکورہ تمام خصوصیات میں سے محض چند خصوصیات بھی نظر آئیں تو اس کے اندازِ نقد و نظر کی انفرادیت کے پیشِ نظر اسے قابلِ ذکر نقادوں کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ اسی معیار کو مدِ نظر رکھیے اور نصر اللہ نصر کے ذیل کے اقتباسات سے ان کے پختہ تنقیدی شعور کا پتہ لگائیے۔

> (۱) میرؔ نے کائنات کو آئینہ خانہ کہا ہے تو غالبؔ نے خدا کا آئینہ کہا ہے۔ حسرتؔ موہانی نے بھی کائنات کو آئینہ سے تعبیر کیا ہے۔ مومنؔ اور سراجؔ نے حسن کو آئینے پر فوقیت دی ہے۔ صفیؔ لکھنوی کو آئینے میں جھریاں دیکھ کر عمرِ رفتہ کی یاد آتی ہے تو ناصر کاظمی نے آئینے میں خود کو تلاش کیا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی بھی آئینے میں اپنی شکل دیکھ کر حیران ہیں کہ یہ کون ہے؟

(آئینہ ــــ اردو شاعری کا کثیر الاستعمال استعارہ)

> فراؔق نے اپنی رباعیات کو نئی تشبیہات ، نئے علائم اور نئے استعارات سے اس طرح شعری پیکر میں ڈھالا ہے جن پر کہیں سے بھی صدائے بازگشت کا گمان نہیں ہوتا، بلکہ اس میں تازگی کا الگ ہی احساس ہوتا ہے۔

(فراق گورکھپوری کی رباعیات میں رسوں کے رنگ)

> یہی ڈرامے کی سب سے بڑی خوبی ہے کہ ناظر بوقتِ ضرورت مسکرائے، قہقہہ لگائے، غصہ ہو اور آنکھوں کو نم بھی کرے۔ اگر ایسا ہوتا ہے تو ڈرامہ نگار اپنے فن میں کامیاب کہلاتا ہے۔ یہ باتیں ظہیر انور کے یہاں جابجا ملتی ہیں۔

(ظہیر انور ___ اردو کا ماہِ ضوفشاں)

داؔغ اور غالبؔ کی شاعری کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے کس طرح داؔغ کی شاعری کی دفاع وتائید کرتے ہیں اور دونوں کا کس طرح اپنا اپنا جائز مقام عطا کرتے ہیں، ملاحظہ فرمائیے:

> ’’داؔغ کے یہاں حسن و عشق کے معاملات بھلے ہی زیادہ ہیں مگر اس کے علاوہ مضامین بندی سے داؔغ کی شاعری یکسر خالی نہیں۔ ان کی شاعری میں دبستانِ لکھنؤ اور دبستانِ دہلی کے رنگ آمیز ہیں۔ ان کے اشعار میں دل آویزی، رنگینی، رعنائی اور جذب و کشش کے جراثیم خوب ہیں۔‘‘

(مرزا داغ دہلوی کی شخصیت، شاعری اور ان کا عشقِ ناتواں)

نصر اللہ نصرؔ کا پیمانہ تنقید سنجیدگی اور متانت کے عناصر سے سرشار نظر آتا ہے۔ نیاز فتح پوری، کلیم الدین احمد، شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی، فضیل جعفری جیسے نقادوں کا جملہ اور طنزیہ اندازِ نقد ان کے یہاں کہیں نظر نہیں آتا۔ نظر آنا کوئی ضروری بھی نہیں۔ یہ ایک بڑا المیہ ہے کہ اکثر قارئین نقاد کے دعووں کو مستند اور حرفِ آخر سمجھتے ہیں، حالانکہ نقاد کی تحریروں میں ’’دعووں‘‘ سے زیادہ ’’دلیلوں‘‘ کی اہمیت ہوتی ہے۔ پورے ڈسکورس میں جو منطق پیش کی جاتی ہے وہ زیادہ اہم ہے۔ جو نتائج اخذ

کیے جاتے ہیں ان کی اہمیت نہیں ہوتی۔ فنِ تنقید کے متعدد الابعاد پہلوؤں میں سے لسانیات و تاریخ ادب، مختلف اصنافِ ادب اور الگ الگ فنکاروں کے کارناموں کا تنقیدی تجزیہ نیز علاقائی ادب کا ارتقاوعروج جیسے موضوعات نصؔر کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں۔ ان سب کے علاوہ تنقید کے اور بھی کئی اہم پہلو چھوٹ گیے ہیں، لیکن یہ کوئی ضروری نہیں کہ ہر نقاد ہر پہلو کا احاطہ کرے یا کم از کم اسے مس کرتے گزر جائے۔ نصؔر کا یہی وصف کیا کم ہے کہ ان کا ذہن بالکل صاف ستھرا، دل نہایت انصاف پسند اور ہر طرح کے تعصب سے پاک نیز زبان و بیان بے باک اور صداقت آمیز گلدستہ کی مانند نظر آتا ہے۔

جہاں تک تنقیدی اسالیب کا تعلق ہے اس بابت ہمارے دانشوروں کی آرا دو حصوں میں بٹی ہوئی ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ تنقید میں جو زبان استعمال کی گئی ہو اسے قطعی اور ہو بہو (Exact) ہونا چاہیے، چاہے یہ زبان کھردری، بے کیف و بے اثر ہی کیوں نہ ہو۔ (کلیم الدین احمد کی تنقید اس کی مثال ہے۔) دوسری طرف بعض دیگر دانشوروں کا خیال ہے کہ تنقیدی زبان ایسی دلکش، دلآویز اور انشائیہ کا انداز لیے ہوئے ہونی چاہیے جس سے قاری ''تنقید'' جیسے خشک موضوع کی طرف خود بخود کھنچتا ہوا چلا جائے۔ (آلِ احمد سرور کی تنقید اس قسم کی تنقید کی عمدہ مثال ہے)۔ سرور صاحب کی اس خصوصیت کو بعض اہلِ نظر بہت بڑی خوبی قرار دیتے ہیں تو بعض دیگر احباب سب سے بڑا عیب بتاتے ہیں۔

نصر اللہ نصؔر کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے درمیانی بلکہ متوازن رویہ اختیار کیا ہے اور ان کا زیادہ تر جھکاؤ ''تخلیقی تنقید'' کی جانب ہے جس کی نمائندگی موجودہ دور میں حقانی القاسمی، یحیٰ نشیط، شاہد پٹھان وغیرہ کی تحریریں کرتی ہیں۔ ان کو پڑھتے وقت شاعری کا لطف آنے لگتا ہے لیکن یہ تحریریں فنِ تنقید کے اصل مقاصد کو مجروح نہیں ہونے دیتیں۔ پرانے نقادوں میں ڈاکٹر شکیل الرحمٰن ''تخلیقی و جمالیاتی تنقید'' کے سرخیل ہیں۔ نصر نے کس دلکش اور متوازن انداز میں شکیل الرحمٰن کی ''تخلیقی و جمالیاتی تنقید'' پر اظہارِ خیال کیا ہے ملاحظہ فرمائیے:

> ''موصوف (شکیل الرحمٰن) کا سب سے اہم اور قابلِ تحسین
> کارنامہ تاریخ تنقید میں تخلیقی جمالیاتی تنقید ہے۔ اس معاملہ میں

وہ نقیبِ اردو بھی ہیں اور واقفِ فیضِ حیات بھی۔ لیلائے فن کے
اسیر بھی رہے اور ایوانِ تحقیق وتنقید کا وقار واعتبار بھی۔“

آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ مندرجۂ بالا اقتباس میں الفاظ سونے کی انگوٹھی میں موتیوں کی طرح جڑے ہوئے ہیں۔ نصؔر کی نثری زبان نہ کھردری اور اوبڑ کھابڑ رہگزر کی مانند ہے جس میں راہرو کے قدم قدم پر ٹھوکریں کھانے کا خدشہ رہتا ہے، نہ اس میں ”سمندر کی طرف پیٹھ کر کے ٹانگوں کے درمیان سے سمندر کا نظارہ کرنے“ کا انداز پایا جاتا ہے جسے وزیرِ آغا صنف انشائیہ کے لئے بہت ضروری سمجھتے ہیں، بلکہ موصوف کی نثر میں قدم قدم پر ایسی ”شاعرانہ کیفیت“ کا احساس ہوتا ہے جو ان کی تنقید کو اور بھی دلکش بنا دیتی ہے۔

راقم الحروف نے جب نصؔر کی خوش آہنگی اور دلآویزی کے اسباب پر مزید غور کیا تو بڑے دلچسپ نتائج سامنے آیے۔ وہ یہ کہ اگر ان نثری جملوں کو صحیح طور پر الگ الگ ٹکڑوں میں بانٹ دیا جائے تو پورا جملہ ایسے مصرعوں میں بٹ جائے گا جنہیں سنسکرت کے ”ماترک چھند“ کے اصول کے مطابق موزوں قرار دیا جاسکتا ہے۔ (حروفِ تہجی وملفوظی کے علاوہ مد، واؤ معروف اور یائے معروف کو ایک ایک ماترا کہا جاتا ہے اور ماترک چھند میں لکھے گئے شعر میں ہر مصرعے کی ماتراؤں کی کل تعداد برابر ہوتی ہے۔) ان تمام مصرعوں میں سلیبلس (یعنی صوت رکنوں) کی کل تعداد تقریباً برابر ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں اردو اور فارسی کے عروض میں استعمال ہونے والے ارکان کے ذریعہ ان کی تقطیع کرنا بھی ممکن ہے۔ مذکورہ تمام اوصاف ایسے ہیں جو نصؔر کے نثری اسلوب میں خوش آہنگی کا عنصر بھر دیتے ہیں۔ مضمون ”آئینہ اردو شاعری کا کثیر الاستعمال استعارہ“ سے ذیل کی مثال ملاحظہ فرمایئے:

اصل متن : آئینے کی شفافیت اور حقیقت گوئی سے کسی کو انکار نہیں۔ اس کی چمک دمک سے کسی کو انحراف نہیں۔

اس کی تقطیع یوں ہوگی:

(i

		ماتراؤں کی تعداد	سلیبلس کی تعداد
متن	آئینے کی / شفافیت	14	8
وزن	فاعلاتن مستفعلن		
بحر	رمل سالم + رجز سالم		

(ii

		ماتراؤں کی تعداد	سلیبلس کی تعداد
متن	اور حقیقت / گوئی سے	12	7
وزن	فاعلاتن فاعلن		
بحر	رمل سالم + متدارک سالم		

(iii

		ماتراؤں کی تعداد	سلیبلس کی تعداد
متن	کسی کو ان / کار نہیں	13	9
وزن	مفاعیلن مفتعلن		
بحر	ہزج سالم + رجز مطوی		

(iv

		ماتراؤں کی تعداد	سلیبلس کی تعداد
متن	اس کی چ / مک دمک سے	12	7
وزن	مفعول فاعلاتن		
بحر	ہزج اخرب + رمل سالم		

(v

		ماتراؤں کی تعداد	سلیبلس کی تعداد
متن	کسی کو انحراف نہیں	13	9
وزن	مفاعلن مفاعلتن		
بحر	رجز مخبون +وافر سالم		

مندرجۂ بالا جدول پر غور کرنے سے آپ بخوبی محسوس کر سکتے ہیں کہ علم العروض کے نقطۂ نظر سے بعض مصرعے مثلاً (ii) اور (iv) غزلوں کے مقبولِ عام اوزان میں اور دیگر مصرعے مرکب بحروں کے زحافات کی شکل میں پائے جاتے ہیں۔ اسی طرح تقریباً تمام مصرعوں میں ماتراؤں کی تعداد کی اوسط قیمت (12.8) کے قریب اور صوت رکنوں کی تعداد ان کی اوسط قیمت (7.8) کے قریب ہونے کی وجہ سے ان سب کا معیاری انحراف (Standard Deviation) بہت کم ہے۔ اس لیے تمام مصرعوں میں ماتراؤں کی تعداد کو برابر تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے چھند شاستر کے ماترک چھند کے اصول کے مطابق بھی یہ تمام مصرعے کلام موزوں کہلا سکتے ہیں۔ غالباً نصر اللہ نصر کی نثر کی دل آویزی اور جاذبیت کا راز لاشعوری طور پر اس میں در آئی مذکورہ خصوصیات میں پنہاں ہے۔

''انتقاد و استبصار'' میں راقم الحروف کی دلچسپی کا ایک اور مضمون ''بنگال میں اردو زبان کا ارتقا'' ہے اور اس مضمون میں سب سے زیادہ دلچسپ جملہ ان کا یہ قول ہے۔ ''اگر پلاسی کے میدان میں بنگال کی قسمت کا ستارہ غروب نہ ہوا ہوتا تو ممکن تھا یہی مخلوط زبان بنگال کے ہندوؤں اور مسلمانوں کی متحدہ کوشش سے ادب کی زبان جیسی ہو جاتی''۔ دراصل ''انتقاد و استبصار'' کا یہ مضمون ''افہامِ ادب'' میں شامل ''اردو زبان کی تولید و تشکیل'' کا تسلسل ہے۔ 'افہامِ ادب' والے مضمون میں نصر نے مختلف ماہرینِ لسانیات کا حوالہ دیتے ہوئے اردو زبان کی جائے پیدائش کے بارے میں تفصیلی بحث کی ہے۔ مختلف محققوں مثلاً حافظ محمود شیرانی، محمد حسین آزاد، سید سلیمان ندوی، نصیر الدین ہاشمی، مسعود حسن خاں، شوکت سبزواری کے الگ الگ اقوال کا حوالہ دیتے ہوئے اخیر میں کہتے ہیں کہ ''اردو جب اور جہاں بھی پیدا ہوئی ہو لیکن یہ حقیقت مسلم ہے کہ اردو ہندوستان میں

پیدا ہوئی ہے۔'' مذکورہ بالا دانشوروں کے علاوہ فارغ بخاری کی ایک اور تھیوری ہے جس کا ذکر عموماً اردو والے نہیں کرتے۔ (غالباً اس لیے کہ بہت کم لوگ اس سے واقف ہیں۔) فارغ بخاری کا مفروضہ ہے کہ اردو کا مولد اڑیسہ کا مغربی علاقہ ''کھڑیار'' ہے جو چھتیس گڈھ سے متصل ہے۔ فارغ بخاری کی منطق یہ ہے کہ ہر بولی کا نام اسے کے مولد سے وابستہ ہوتا ہے۔ مثلاً اودھ سے اودھی، برج سے برج بھاشا، بندیل کھنڈ سے بندیل کھنڈی، قنوج سے قنوجی، متھلا سے میتھلی، بھوج پور سے بھوج پوری وغیرہ۔ اس لئے کھڑی بولی (جو بولی کی شکل میں اردو کی پرانی شکل ہے) کی جائے پیدائش مغربی اڑیسہ کا ''کھریار'' علاقہ ہے۔ فارغ بخاری کے دعوے اس لیے زیادہ قرینِ قیاس معلوم ہوتے ہیں کہ شمالی ہند کی جتنی ہند آریائی زبانیں ہیں ان سب کی تشکیل پالی زبان کی مرہونِ منت ہے جسے سمراٹ اشوک نے بدھ مذہب کی تبلیغ کے لئے استعمال کیا تھا۔ (شوکت سبزواری بھی ''پالی'' کو کھڑی بولی اور اردو کی ابتدائی شکل تسلیم کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پالی زبان سنسکرت سے نہیں بنی بلکہ ایک ہی زمانے میں سنسکرت اعلیٰ طبقے کی زبان رہی اور پالی عوام کی۔ یہ دونوں زبانیں بیک وقت ویدک سنسکرت سے بنی ہیں جو قدیم ایرانی یعنی ژنداوستا کی زبان کی بہن ہے۔) ہندوستان کے مختلف علاقوں میں دورِ اشوک کے جو پالی کے کتبے ملتے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ پالی زبان تمام ''آریاورت'' یعنی شمال اور مشرقی ہند میں سمجھی جاتی تھی۔ اڑیسہ کی جنگِ کلنگا میں بے شمار معصوم لوگوں کا خون بہتے ہوئے دیکھ کر اشوک بے حد پشیمان ہوا اور اس نے خود بدھ مذہب اختیار کر کے تبلیغ کے ذریعہ اس مذہب کو ایک عالم گیر مذہب بنا دیا۔ آٹھویں صدی عیسوی تک پہنچ کر مغربی اڑیسہ میں بدھزم کا تانترک مسلک دو فرقوں بجر جان اور سہج جان میں بٹ گیا۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں فرقوں کا لٹریچر بھی ہندوستان گیر پیمانے پر پھیل گیا ہوگا۔ یہاں جو بات بطورِ خاص قابلِ ذکر ہے وہ یہ ہے کہ بدھ مذہب کے مذکورہ دونوں فرقوں کی مولد بھی مغربی اڑیسہ ہے جہاں ''کھڑیار'' واقع ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں زمانۂ قدیم سے اب تک بھارت دیش کا ہر فرد مخلوط کلچر (Composite Culture) کا امین ہوتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر ذولسانی ہوتا ہے۔ لیکن وہ بیک وقت کئی بولیاں اور زبانیں بھی سمجھ سکتا ہے۔ پالی کے بعد کھڑی بولی نے ہر دور میں یہ کردار نبھایا ہے کہ ''آریاورت'' کے مختلف علاقوں میں الگ الگ بولیاں بولی جانے کے

باوجود یہ بولی ہی ہر جگہ سمجھی جاتی ہے۔ آٹھویں صدی سے گیارہویں صدی عیسوی تک ''آریاورت'' میں ایک ہی قسم کی زبان بولی اور سمجھی جاتی تھی جسے تمام نو ہند آریائی زبانوں اور بولیوں کا منبع قرار دیا جاتا ہے۔ اسے ''بوُدھ گان او دوہا'' کی زبان کہا جاتا ہے۔ یہ زبان بدھ مذہب کے سدھوں کی زبان تھی اور اس کا زمانہ آٹھویں صدی سے گیارہویں صدی تک پھیلا ہوا ہے۔ کل ۸۴ سدھوں میں سے ''بوُدھ گان او دوہا'' ۲۵ سدھوں کے دوہوں پر مشتمل ہے۔ ان سدھوں میں بہت سے سدھ مثلاً کانہو پا، سرہپا، شبر پا، لوئی پا، شانتی پا، ہاڑی پا وغیرہ بھی شامل تھے۔ دراصل 'بوُدھ گان اور دوہا' کا ایک قلمی نسخہ ہر پرشاد شاستری نے نیپال سے دریافت کیا تھا اور اس پر ایک تحقیقی مقالہ لکھ کر اسے بنگالی زبان کی ابتدائی شکل ثابت کیا تھا۔ بعد میں دیگر محققوں نے اس کو اڑیا، آسامی، ہندی وغیرہ کی بھی ابتدائی شکل ہونے کا دعوی کیا۔ سید شبیر علی کاظمی نے پاکستان سے ''پراچین اردو'' نامی ایک کتاب شائع کی ہے جس میں انہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ ''بوُدھ گان او دوہا'' کی زبان اردو کی بھی ابتدائی شکل ہے۔ تمام ہند آریائی زبانوں میں سے پرانی زبان ''اڑیا'' ہے جسے ابھی حال ہی میں پارلیمنٹ میں جنوبی ہند کی دراویڈی زبانوں کی طرح ایک کلاسیکل زبان کا درجہ دیا گیا ہے۔ تمام ہند آریائی زبانوں میں اڑیا ہی واحد زبان ہے جسے اب تک ایک ''کلاسیکل زبان'' کے طور پر قبول کیا گیا ہے۔ بدھ مذہب کے پیشواؤں کو آدی شنکر اچاریہ مناظرے میں شکست دینے کے بعد ہندوستان میں ہندو مذہب کا پھر سے احیا ہونے لگا، نتیجے کے طور پر بدھ مذہب کا تو یہاں سے دیس نکالا ہو گیا مگر بیرونی ممالک میں یہ مذہب حسب سابق پنپتا رہا۔ اس وقت ہندوؤں میں ''مندر کلچر'' نہیں تھا۔ یہ لوگ فطرت پرستی کی طرف مائل تھے۔ بدھسٹ لوگوں کے مٹھوں کے تتبع میں گیارہویں صدی کے آغاز میں ہندوؤں نے مندر بنانا شروع کیا۔ اڑیسہ کا سب سے پرانا بھوبنیشور کا لنگراج مندر ہے جس کی تعمیر ۱۰۰۰ء میں ہوئی اور اس کے تقریباً دو سو سال کے بعد جگن ناتھ جی کا مندر بنا جس کو ہندوؤں کے چار دھاموں میں سے ایک دھام ہونے کا شرف حاصل ہے۔ لہٰذا پوری ہی وہ مقام ہے جہاں ''رتھ یاترا'' کے زمانے میں سال میں ایک بار ہندوستان کے ہر علاقے کے لوگوں کو آپسی میل جول کا موقع ملتا ہے۔ اس باہمی ربط کی برکت سے اڑیسہ کے سنسکرت شاعر جے دیو کی شعری تصنیف ''گیت گوبند'' ہندوستان گیر پیمانے پر مقبول ہوئی۔ تلسی داس کی رامائن ''رام

چرت مانس'' اڑیسہ کے گھر گھر میں پڑھی جانے لگی۔ جنوبی اڑیسہ کے اڑیا شاعر کوی سورجیہ بلدیورتھ نے برج بھاشا میں نظمیں کہیں۔ اسی طرح بھدرک کے ونشی ولبھ گوسوامی نے ۱۷۵۰ء کے لگ بھگ عوامی ''مغل تماشہ'' لکھا جس کی حاوی زبان اردو ہے اور اردو کے بعض دانشور اسے اردو کا سب سے پہلا ڈرامہ قرار دیتے ہیں۔ ڈھینکانال کے اڑیا شاعر برج ناتھ بڑجینا نے ہندی کی ایک عوامی بولی میں ''گنڈیچا وجے'' نامی طویل نظم لکھی اور اڑیا رزمیہ ''سمرترنگ'' کا ایک باب کھڑی بولی کے لئے وقف کر دیا۔

گیارہویں صدی عیسوی تک ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد شروع ہو چکی تھی جو اپنے ساتھ فارسی، عربی اور ترکی زبانیں لائے تھے۔ بادشاہوں کی فوجوں، صوفیائے کرام کی خانقاہوں اور ہاٹ بازار کی لین دین اور خرید و فروخت کے لئے فارسی، عربی اور ترکی زبانوں کے الفاظ کو اپنا کر ہندوستانی عوام میں فطری طور پر جو زبان ابھری وہ کئی نام بدلنے کے بعد ''اردو'' کہلائی۔ اس زبان کو ضبط تحریر میں لانے کے لئے فارسی رسم الخط کو دو سبب سے اپنایا گیا۔ پہلا سبب یہ ہے کہ یہ واحد رسم الخط تھا جس میں فارسی عربی الفاظ کے ساتھ ساتھ دیسی یعنی ہندی الاصل الفاظ بھی صحیح تلفظ اور ہجے کے ساتھ لکھے جا سکتے تھے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ جہاں جہاں بادشاہ، نواب، ناظم، نائب ناظم اور حکام گئے ان کے ساتھ فارسی زبان درباری زبان کی حیثیت سے چلتی رہی جس کی وجہ سے وہاں کا پڑھا لکھا طبقہ (ہندو و مسلمان) فارسی رسم الخط سے پہلے سے ہی واقف تھا۔ لہٰذا فارسی رسم الخط میں اس مخلوط زبان کے پھلنے پھولنے کا وافر موقع ملا۔ پٹھانوں اور مغلوں کے بعد مرہٹوں اور انگریزوں کے دور حکومت میں بھی اردو (مع فارسی رسم الخط) کا بول بالا رہا۔ یہ زبان رفتہ رفتہ دیگر علاقائی زبانوں کے مقابلے میں اس قدر آگے بڑھ گئی کہ پہلی عالمی جنگ کے لگ بھگ جامعہ عثمانیہ، حیدرآباد میں یہ زبان آرٹس، سائنس، انجینیرنگ اور میڈیکل کی اعلیٰ ترین سطح تک ذریعۂ تعلیم بن گئی۔ اس وقت تک ہندوستان کی کوئی بھی دوسری علاقائی زبان بشمولیت ہندی اس قابل نہیں بن سکی تھی۔ ۱۹۱۲ء تک کلکتہ انگریزوں کا دارالحکومت رہا جس کے بعد یہ دہلی منتقل ہو گیا۔ لہٰذا ۱۸۰۰ء (فورٹ ولیم کالج کے قیام) سے لے کر ۱۹۱۲ء یعنی سو سال سے زیادہ عرصہ تک ہندوستان بھر کے اردو دانشور کلکتہ میں جمع ہونے لگے۔ (غالب کا سفرِ کلکتہ اس کی ایک مثال ہے۔) اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ

ہندوستان بھر میں اردو کے جزیرے ہر طرف پھیلے ہوئے ہیں اور بعض جزیرے تو ادبی سطح پر ایک ایک دبستان کا درجہ رکھتے ہیں۔ اردو ایک زندہ زبان ہے اور اس پر اب بھی مختلف علاقائی اور بیرونی ممالک کی زبانوں کے اثرات پڑتے رہے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اس زبان میں رفتہ رفتہ تبدیلیاں آرہی ہیں جنہیں خوش دلی سے قبول کرلینا چاہیے۔

دلی کی ''کرخنداری اردو'' پر ''پنجابی'' کے اثرات اور ممبئی کی اردو پر ''بمبیا'' بولی کے اثرات پڑنے لگے ہیں۔ اسی طرح کولکاتا کی کلکتیا بولی کو بھی کولکاتا کے ذہین ڈرامہ نگار اور افسانوی ادب کے تخلیق کار اپنی اردو تخلیقات میں داخل کر سکتے ہیں۔ ڈرامے یا فکشن کے کردار کے مطابق خود بنگالی زبان کا ایک آدھ جملہ یا بنگلہ محاوروں کا اردو ترجمہ بھی ان میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے ''کلکتیا اردو'' اردو کی ایسی بولی ہے جو معمولی تبدیلیوں کے ساتھ مشرقی ہند کے ایک بڑے علاقے مثلاً بنگال، اڑیسہ، بہار، جھارکھنڈ، مگدھ، متھلا، بھوجپور وغیرہ میں بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ مشرقی ہند کی اس بولی پر ''اردو ٹیچنگ اینڈ ریسرچ سینٹر لکھنؤ (وزارت انسانی وسائل، حکومتِ ہند) کی جانب سے ڈاکٹر ملکہ خوشید سلطانہ کے زیرِ نگرانی تحقیق کا کام چل رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ کلکتیا اردو کو اپنی ادبی تخلیقات میں داخل کرکے اس کو ادبی مقام دلانے اور بنگالی ادب کی روح سے دامنِ اردو کو مالا مال کرنے کے سلسلے میں نصؔر صاحب اور ان کے دیگر رفقائے کار پر بہت بڑی ذمہ داری عائد ہوتی ہے کیونکہ موصوف کا تعلق جس نسل سے ہے (یعنی جس کی عمر ساٹھ سال کے لگ بھگ ہے) اس کے ہاتھوں میں فی الحال اردو زبان و ادب کی باگ ڈور ہے اور اردو کا مستقبل بھی اسی نسل سے وابستہ ہے۔ چونکہ ''لیلائے تنقید'' سے ایم نصر اللہ نصؔر کے عشق کی ابھی ابتدا ہے اور ''گیسوئے شاعری'' سے ان کی پرانی اسیری رہی ہے اس لیے آگے چل کر ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ مستقبل میں ان دونوں میں سے کس کی طرف ان کا زیادہ جھکاؤ رہتا ہے۔ بقول داغؔ:

'اُدھر جاتا ہے دیکھیں یا اِدھر پروانہ آتا ہے'

خدا کرے کہ وہ ان دونوں معشوقوں کی دوستی کا حق سلیقے سے نہایت متوازن انداز میں زندگی بھر ادا کرتے رہیں۔ آمین۔ ثم آمین۔

مصنف کی دیگر تصنیفات

(۱) پر بیشیکا گِنت سوپان (اُڑیا میں علم الحساب) ۱۹۵۹ء
(۲) پر بیشیکا بیجہ گِنت سوپان (اڑیا میں الجبرا) ۱۹۵۹ء
(۳) طلوعِ سحر (امجد نجمی) مرتب ۱۹۶۱ء
(۴) آبِ خضر (تذکرۂ شعرائے اڑیسہ) ۱۹۶۳ء
(۵) جوئے کہکشاں (امجد نجمی) ۱۹۶۸ء
(۶) شعاعوں کی صلیب (شعری مجموعہ) ۱۹۷۲ء
(۷) اضافی تنقید (تنقید) ۱۹۷۷ء
(۸) لفظوں کا آسمان (اُڑیا نظموں کا منظوم ترجمہ) ۱۹۸۴ء
(۹) STORY OF THE WAY & OTHER POEMS
مترجم۔ اے رسل ۱۹۹۰ء
(۱۰) لفظوں کا آکاش (اُڑیا نظموں کا منظوم ترجمہ) ۲۰۰۰ء
(۱۱) شاخِ صنوبر (شعری مجموعہ) ۲۰۰۶ء
(۱۲) نئے تنقیدی مسائل اور امکانات (تنقید) ۲۰۰۹ء
(۱۳) SELECTED POEMS OF KARAMAT ALI KARAMAT
مترجم جینت مہاپاتر اور دیگر شعراء ۲۰۱۲ء
(۱۴) گلکدۂ صبح و شام (شعری مجموعہ) ۲۰۱۶ء
(۱۵) کلیاتِ امجد نجمی (تالیف) ۲۰۱۷ء
(۱۶) شاخسار کے اداریے اور تبصرے ۲۰۱۷ء
(۱۷) ماہرِ اقبالیات۔ شیخ حبیب اللہ (تالیف) ۲۰۱۹ء
(۱۸) اُڑیا زبان و ادب ایک مطالعہ ۲۰۲۰ء
(۱۹) آبِ خضر (طباعتِ ثانی) ۲۰۲۰ء
(۲۰) میرے منتخب پیش لفظ۔ تنقید و تجزیہ۔ ۲۰۲۱ء

(زیرِ طبع)

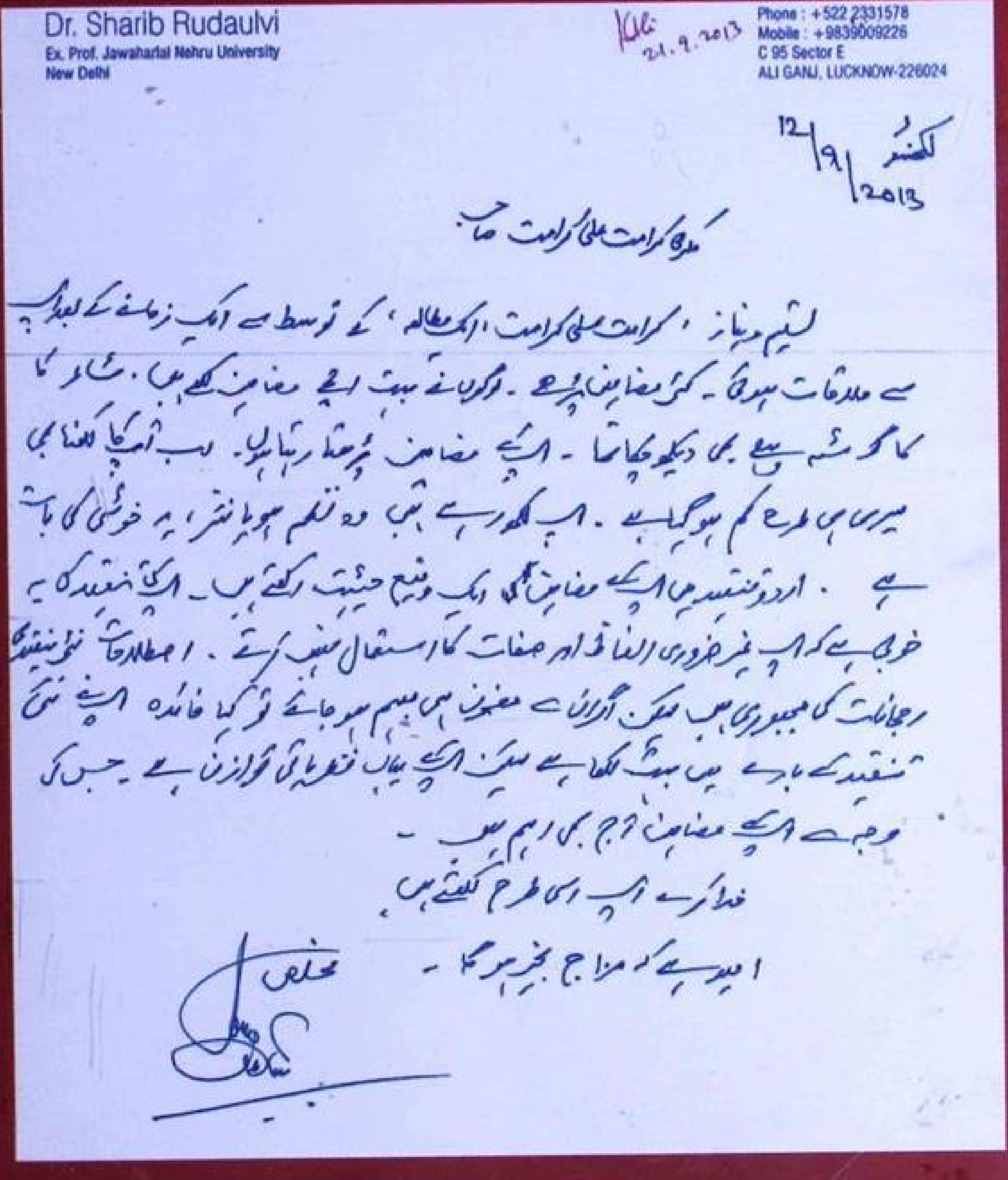
(۱) تنقیدی قوس و دائرہ (تنقیدی مضامین)
(۲) GOD PARTICLES AND OTHER POEMS
مترجم ایلیزابتھ کورین مونا
(۳) اِکانتار سور (نظموں کا اُڑیا ترجمہ) از انور حسین انور بھدرکی
(۴) نگارشاتِ کرامت علی کرامت۔ مختلف موضوعات پر مبنی مضامین

MERE MUNTAKHAB PESH LAFZ

(Tanqeed-o-Tajzia)

by

Karamat Ali Karamat



Dr. Sharib Rudaulvi
Ex. Prof. Jawaharlal Nehru University
New Delhi

Phone : +522 2331578
Mobile : +9839009226
C 95 Sector E
ALI GANJ, LUCKNOW-226024

21.9.2013

لکھنؤ
12/9/2013

محترمی کرامت علی کرامت صاحب

تسلیم مع نیاز۔ "کرامت علی کرامت، ایک مطالعہ" کے توسط سے ایک زمانے کے بعد آپ سے ملاقات ہوئی۔ کئی مضامین پڑھے۔ لوگوں نے بہت اچھے مضامین لکھے ہیں۔ شاعر کا کمالِ شعر پہلے بھی دیکھ چکا تھا۔ آپ کے مضامین پڑھتا رہا ہوں۔ اب آپ کا لکھنا بھی میری ہی طرح کم ہو گیا ہے۔ آپ لکھ رہے ہیں وہ نظم ہو یا نثر، یہ خوشی کی بات ہے۔ اردو تنقید میں آپ کے مضامین ایک وقیع حیثیت رکھتے ہیں۔ آپ کی تنقید کی یہ خوبی ہے کہ آپ غیر ضروری الفاظ اور صفات کا استعمال نہیں کرتے۔ اصطلاحات نئے تنقیدی رجحانات کی مجبوری ہیں لیکن اگر ان سے مضمون ہی مبہم ہو جائے تو کیا فائدہ۔ آپ نے نئی تنقید کے بارے میں بہت لکھا ہے لیکن آپ کے یہاں نظریاتی توازن ہے جس کی وجہ سے آپ کے مضامین آج بھی اہم ہیں۔

خدا کرے آپ اسی طرح لکھتے رہیں۔

امید ہے کہ مزاج بخیر ہوگا۔

مخلص

شارب

ISBN 978-93-90789-06-1

978-93-90789-06-1

www.ephbooks.com

EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE
New Delhi , INDIA